

**0CONSERVATORIO REGIONAL DE MÚSICA DEL
NORTE PÚBLICO**

“CARLOS VALDERRAMA”



**“ANÁLISIS MUSICAL DEL CONCIERTO PARA
TROMPETA Y ORQUESTA EN Eb MAYOR DE
FRANZ JOSEPH HAYDN” TRUJILLO 2019**

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA - TROMPETA**

AUTOR

Wilson Artemio Anticona Saldaña

ASESOR

Willy Saavedra Villacrez

TRUJILLO - PERU

2019

**“ANÁLISIS MUSICAL DEL CONCIERTO PARA
TROMPETA Y ORQUESTA EN Eb MAYOR DE FRANZ
JOSEPH HAYDN”**

Dedicatorias

Al ser más bondadoso que existe, Dios, por acompañarme en este difícil camino que es la vida y gracias a Él puedo considerarme un ser útil a la sociedad.

A mis padres, Orlando Anticono Carranza y María Saldaña Villanueva,

A mi esposa Rossmery Linares Panta y mis hermanos por su inmenso amor, comprensión, y su apoyo incondicional en la realización de mi carrera profesional.

Agradecimiento

Agradezco a todos los profesores del Conservatorio Regional de Música del Norte Publico “CARLOS VALDERRAMA” por las buenas enseñanzas que me brindaron durante los años de mi formación profesional. En especial a mi maestro Edinson Quispe, por el apoyo incondicional durante mis años de estudio, siendo mi modelo a seguir.

PRESENTACIÓN

Señores miembros del Jurado:

En cumplimiento de las normas establecidas por el reglamento de titulación del Conservatorio Regional de Música del Norte Público “Carlos Valderrama” de Trujillo, con el fin de obtener el título profesional de Licenciado en Música, pongo a su consideración el trabajo titulado.

ANÁLISIS MUSICAL DEL CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA EN Eb MAYOR DE FRANZ JOSEPH HAYDN - 2019”

El presente trabajo es de una investigación básica que busca el análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn. Esta investigación nos permita mejorar la enseñanza musical, empleando una metodología de fácil aplicación por parte de los docentes de trompeta.

Se pone a disposición y consideración para fines de evaluación, el presente informe descriptivo satisfactoriamente. Señores del jurado, se sirvan dar su veredicto y emitir vuestras observaciones que el contenido amerite, las cuales tendremos en cuenta para superarlas oportunamente, a la vez deseo sirva de aporte a quien desea continuar un estudio de esta naturaleza.

Br. Wilson Artemio Anticona Saldaña.

INDICE

PORTADA.....	i
TITULO.....	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTO	iv
PRESENTACIÓN.....	v
INDICE	vi
ANEXOS	x
RESUMEN.....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCCIÓN	xiii

CAPITULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. DESCRIPCIÓN DE LA REALIDAD PROBLEMÁTICA	15
1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA	16
1.3. JUSTIFICACION DE LA INVESTIGACIÓN	16
1.4. ANTECEDENTES DE ESTUDIO	16
a. A Nivel Internacional	16
b. A Nivel Nacional	17
c. A Nivel Local.....	18
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	18
1.5.1. OBJETIVO GENERAL	18
1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19

CAPITULO II

MARCO TEORICO

2.1. ANALISIS.....	21
2.1.1. Principio del Análisis Musical	21
2.1.2. Objetivos Básicos del Análisis Musical	22
2.1.3. Categorías en las relaciones de la Obra Musical.....	23
2.1.4. Tipos de Análisis	24
2.1.4.1 El esquema Formal	24
2.1.4.2 Análisis temático	27
2.1.4.3 Análisis armónico	30
2.1.4.4 Análisis Shenkeriano.....	32
2.2. Aspectos técnicos, procedimentales.....	34
2.2.1. Melodía	34
2.2.2. Armonía y Acompañamiento	35
2.2.3. Ritmo.....	36
2.2.4. Textura.....	37
2.2.5. Tonalidad.....	37
2.2.6. Conduccion de Voces.....	37
2.2.7. Timbre.....	38
2.2.8. Dinamica.....	38
2.2.9. Forma	38
2.2.10. Varios.....	39

2.3. EL CONCIERTO	39
2.3.1. Definición	39
2.3.2. Características del concierto solista	41
2.4. La Trompeta	41
2.4.1. Historia	41
2.4.2. Trompeta Natural	43
2.4.3. Trompeta de Llaves	44
2.5. LA ORQUESTA SINFÓNICA	46
2.5.1. Historia	46
2.5.2. Origen	47
2.5.3. La Orquesta Barroca	47
2.5.4. La Orquesta Clásica	49
2.5.5. La Orquesta de Beethoven	51
2.5.6. La Orquesta Posterior a Beethoven	53
2.5.7. La Orquesta Contemporánea	55
2.5.8. El Director de Orquesta	60
2.6. ANTECEDENTE HISTORICO DEL CONCIERTO PARA TROMPETA	
 Y ORQUESTA EN Eb MAYOR DE FRANZ JOSEPH HAYDN	60
2.6.1 Historia6	0
2.7. BIOGRAFÍA DE FRANZ JOSEPH HAYDN	65
2.7.1. Obras	66
2.7.2. Catálogo de las Obras de Haydn	67
2.7.3. Otros Trabajos de Música	68

CAPITULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1. HIPOTESIS	70
3.2 VARIABLE	70
3.3. POBLACIÓN – MUESTRA.....	70
3.4. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	70
3.5. DISEÑO DE LA INVESTIGACION.....	70
3.6. PROCEDIMIENTO	70
3.7. TÉCNICA E INSTRUMENTOS DE RECOJO DE DATOS	71
3.8. TÉCNICA DE ANALISIS DEL PROCESAMIENTO DE DATOS.....	72
4.1. RESULTADOS	74
4.2. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	92
CONCLUSIONES.....	93
SUGERENCIAS	94
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	95
ANEXOS.....	96

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se da, por responder a la interrogante planteada ¿Cuáles son los aspectos técnico-procedimentales y formales empleados en la composición del Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn - 2019? De la preocupación de esta problemática identificada con el análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor, cada vez que presentan desniveles en la técnica básica de ejecución instrumental y de los conocimientos básicos del análisis de las obras a ejecutar por los estudiantes de trompeta, se buscó analizar el concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn para facilitar el trabajo a los docentes y estudiantes de trompeta.

Empleando el diseño de investigación descriptiva básica utilizando el método de la observación, para ello se aplicó como instrumento de medición una guía de observación libre y ficha de análisis. Asimismo, también para el análisis del procesamiento de dato se da a través del método analítico. En el segundo capítulo se desarrolla el marco teórico donde se explicita los conceptos y definiciones del origen y evolución de la trompeta, la orquesta sinfónica, estilos y formas de análisis del concierto para trompeta de Joseph Haydn. Por otro lado, también se aborda un marco referencial acerca de una breve reseña histórica del concierto y la bibliografía de Franz Joseph Haydn.

Finalmente tenemos los resultados de esta investigación, sobre el análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn. Donde coinciden con las afirmaciones de Cesar Augusto Oña Simbaña (Ecuador), que sin un conocimiento de todo lo que involucra un análisis estético musical de una obra que va a ser puesta en escena por un músico intérprete, este no transmitirá la verdadera esencia de la obra y lo que el compositor quiso transmitir cuando la escribió.

Palabras claves: análisis musical, concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor.

ABSTRACT

The present research is given in base, to answer the question posed What are the historical elements - context of the author's style, motivation, developing the work and performance characteristics of the Concerto for Trumpet and Orchestra in Eb greater Franz Joseph Haydn - 2019? The concert of this analysis identified problems with the concert for trumpet and orchestra in major Eb, whenever present unevenness in the basic technique of instrumental performance and basic knowledge of analysis of the works to be executed by the students of trumpet, we sought to analyze the historical context - musical concert for trumpet and orchestra in major by Franz Joseph Haydn Eb to facilitate the work of teachers and students of the trumpet.

Using the basic descriptive research design using the method of observation, for it was applied as a measuring instrument guide free observation and analysis card. Likewise also for data analysis processing da dare the analytical method. In the second chapter the theoretical framework in which the concepts and definitions of the origin and evolution of the trumpet is explicit, the symphony orchestra, styles and shapes analysis trumpet concerto by Joseph Haydn develops. On the other hand a framework also addresses about a brief history of the concert and the literature of Franz Joseph Haydn.

Finally we have the results of this research, historical analysis - contextual Concert for trumpet and orchestra in major by Franz Joseph Haydn Eb. Where consistent with the assertions of Augusto Cesar Ona Simbaña (Ecuador), without a knowledge of everything that involves a musical aesthetic analysis of a play to be staged by an interpreter musician, it does not transmit the true essence of works and what the composer wanted to convey when he wrote.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo de investigación se planteó el problema de investigación denominado. ¿De qué elementos está compuesta la obra Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn - 2019? Es por eso que se buscó hacer un análisis de investigación descriptiva simple. Para un mejor entendimiento de la investigación se organizó el presente informe en cuatro capítulos:

Capítulo I: tenemos el problema de investigación, donde se expone la descripción de la realidad problemática, el cual se presenta los desniveles en la técnica básica para el análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, Por lo que a través de este trabajo de investigación se buscó desarrollar una técnica que ayude al análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor en forma secuencial cuyo objetivo general fue. Analizar los elementos de la elaboración de la obra y características interpretativas del Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn – 2019.

En el capítulo II: tenemos el marco teórico, donde se explicita los conceptos y definiciones más importantes del origen y evolución del análisis, estilos, formas, la trompeta, la orquesta sinfónica, reseña histórica del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor y biografía de Franz Joseph Haydn.

En el capítulo III: se encuentra el marco metodológico, donde se expone sobre las Variables: Independiente y Dependiente, Operacionalización de las variables, población y muestra, que tuvo como objetivo de estudio la obra: CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA EN Eb MAYOR, del compositor FRÁNZ JOSEPH HAYDN.

El tipo de investigación es descriptiva simple. Asimismo, también se realizó atreves del recojo de datos, mediante la observación no estructurada y aplicación de una Ficha de Análisis Musical que recopila información de la Obra “Concierto para Trompeta y Orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.

En el capítulo IV tenemos los resultados de esta investigación, discusión de resultados donde. Donde coinciden con las afirmaciones de Cesar Augusto Oña

Simbaña (Ecuador), que sin un conocimiento de todo lo que involucra un análisis estético musical de una obra que va a ser puesta en escena por un músico intérprete, este no transmitirá la verdadera esencia de la obra y lo que el compositor quiso transmitir cuando la escribió.

En el capítulo V: conclusiones y sugerencias. Se indica que la aplicación del análisis, definió los aspectos técnico – procedimentales y formales empleados en la obra “Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Joseph Haydn”.

En el capítulo VI: referencias bibliográficas. Se presenta una relación de fuentes bibliográficas consultadas, ordenadas de acuerdo a las normas APA. Finalmente, los anexos que pueden ayudar a los lectores a comprender mejor el contenido del presente informe de investigación.

CAPITULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1- DESCRIPCIÓN DE LA REALIDAD PROBLEMÁTICA

El concierto para trompeta y Orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, es una de las obras más representativas e importantes del repertorio trompetístico, debido a su calidad e influencia en los trompetistas y hasta se podría afirmar que la contribución de Franz Joseph Haydn para este instrumento es una de las más importantes realizada en la época clásica.

Sin embargo, a pesar de las características manifestadas, se ha encontrado como principal debilidad el no poder contar con material de análisis musical, formal y estético. Dando como resultado que el análisis e interpretación de las obras no alcancen la excelencia total. El desconocimiento de aspectos como melodía, armonía, rítmica, textura, tonalidad, conducción de voces, timbre (color), dinámica, forma, entre otras, da como resultado que los instrumentistas sean repetidores de una partitura y no se interprete como debe de ser para transmitir al público la esencia que el compositor quiso expresar en su obra inicial.

En términos generales, una obra musical se puede analizar extrayendo sus diferentes elementos y criterios de división y subdivisión, pero no sólo puede limitarse a eso, sino que también podamos tener en cuenta otros aspectos como la detección de rasgos característicos no sólo de un período o época sino del modo de hacer del mismo individuo.

En el Clasicismo la composición de las obras respondía a un proceso más racional pero no por ello, menos artístico. Esto nos lleva a considerar proponer un análisis musical que abarque todos los elementos necesarios para poder comprender la obra e interpretarla según la tendencia de los instrumentos y ejecutantes modernos.

Todo lo expuesto anteriormente motivó la necesidad de hacer este análisis musical, donde contiene un esquema organizado y secuencial para facilitar la enseñanza del “concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn”. Este análisis está dirigido a profesores y estudiantes de trompeta ya que ayudará en la ejecución e interpretación del Concierto para Trompeta y Orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.

1.2- FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.

¿Cuáles son los aspectos técnico-procedimentales y formales empleados en la composición del Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn - 2019?

1.3- JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Partiendo de la realidad problemática, este trabajo de investigación está dirigido a profesores y estudiantes de trompeta y se justifica en cuanto ofrece una alternativa de solución a un problema concreto, que es el bajo nivel interpretativo de los trompetistas en el concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.

La investigación es una contribución para mejorar el nivel técnico y entender, puesto que hay una escasez de análisis de ésta obra tan importante en el repertorio de los trompetistas. La investigación es necesaria para tener una mejor comprensión acerca de la obra, desde puntos de vista diferentes: armónico, interpretativo, etc.

El análisis del Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, beneficia directamente a profesores y estudiantes de trompetas, cuya intención es mejorar su interpretación en esta obra.

1.4- ANTECEDENTES DE ESTUDIO

a) A nivel Internacional

En la búsqueda de información relevante sobre el estudio del “**Análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn**”, he encontrado en la Universidad Javeriana Facultad de artes (Bogotá). Un trabajo de investigación titulado: **Recomendaciones Interpretativas Sobre el Concierto en C de J. Haydn - 2008**, presentado por; **Ana María Bedoya**, el cual llega a la siguiente conclusión.

- El análisis armónico y formal del concierto, provee un conocimiento y entendimiento global de la obra que ayuda tanto a la memorización de la

parte propia, como la del acompañamiento. Esto es muy útil si la idea es interpretar el concierto acompañado por orquesta, ya que vuelve el diálogo orquesta-solista algo más natural y orgánica y acaba con el reflejo mecánico de contar compases, que es algo poco artístico.

También se ha encontrado en la Universidad de Cuenca (Ecuador), el trabajo de investigación titulado: **Interpretación del concierto no.1, en fa menor opus 73, para clarinete y orquesta de Carl María von Weber - 2012**, presentado por Oña Simbaña, Cesar Augusto. Este autor llega a las siguientes conclusiones:

- Sin un conocimiento de todo lo que involucra un análisis estético musical de una obra que va a ser puesta en escena por un músico intérprete, este no transmitirá la verdadera esencia de la obra y lo que el compositor quiso transmitir cuando la escribió.
- La preparación técnica, académica, artística debe ser cuidadosa y exigente para lograr formar los intérpretes de performance. En el aspecto teórico y práctico.
- Uno de los pilares fundamentales e importantes para lograr una interpretación de calidad es realizar un análisis estético además del formal de una obra musical.

b) A nivel Nacional

En la búsqueda de información relevante sobre el estudio del **“Análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn”**, se encontró un trabajo de investigación **“ANÁLISIS DEL 2DO Mov. De Joseph Haydn”** por Oscar Fisdal Choque Coaguilano para el CONSERVATORIO REGIONAL DE MUSICA PUBLICA DE AREQUIPA **“LUIS DUNCKER LAVALLE”**, donde se llega a la conclusión de que logra identificar su forma, tonalidad, época, modalidad, recursos rítmicos y armónicos, textura, densidad, técnicas y procedimientos de desenvolvimiento motivico.

c) A nivel Local

En la búsqueda de información relevante sobre el estudio del **“Análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn”**, se ha encontrado en la biblioteca del Conservatorio Regional de Música del Norte Público “CARLOS VALDERRAMA”, el trabajo de investigación titulado: **Análisis para la ejecución en Contrabajo del concierto en RE Mayor – 1er movimiento del compositor Antonio Capuzzi**. Presentado por, **Rodríguez Chávez, José Santos**. El cual llega a la siguiente conclusión.

- Este trabajo de investigación ha permitido afirmar que, para una buena interpretación musical, ya sea como solista o como instrumentista de una Orquesta Sinfónica o grupos de cámara, se debe partir del análisis, e investigación del estudio de toda la obra musical.
- Se debe poseer un amplio conocimiento de las posibilidades y recursos técnicos que ofrece el instrumento y que todo estudiante debe informarse como es el tamaño y modelo del contrabajo, ubicación del alma, las alturas de las cuerdas, del puente, del arco, etc.
- Que para ejecutar cualquier obra musical es importante trabajar en la producción del sonido, la cual quiere de un trabajo minucioso y consiente de la mano derecha a fin de obtener un sonido limpio y afinado.

1.5- OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general:

Analizar los aspectos técnico-procedimentales y formales empleados en la composición del Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn – 2019.

1.5.2. Objetivos Específicos:

- Identificar la tonalidad y la modalidad empleada en la composición del Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn – 2019.
- Identificar los recursos rítmicos, las relaciones y procedimientos melódicos y armónicos empleados en la composición del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.
- Determinar la textura, densidad y forma del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.
- Establecer las técnicas y procedimientos de desenvolvimiento motivico, empleados en la composición del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Joseph Haydn.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

2.1- ANÁLISIS

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua (2005), análisis es:

“Distinción y separación de las partes en un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos”.

El análisis está dirigido a revelar y poner al descubierto la estructura interna de una composición musical. Así mismo responde a las preguntas de ¿Cuál es el contenido de una obra o pieza musical?, ¿Cuál es su estructura?, ¿Cómo está concebida y realizada?

El análisis debe partir de una descripción de los hechos musicales, pero se completa con un análisis propiamente tal (segmentación, descubrimiento de funciones, etc.) y la síntesis, donde el analista explica las reglas de la gramática musical que corresponde a las normas de un estilo o corpus musical. Análisis es fundamentalmente, interpretación de la estructura de una obra y de los, principios formales que la conforman, estableciendo una interdependencia entre los elementos que la componen.

Otro tema es si el análisis debe ser subjetivo u objetivo. Frente a este interrogante vemos que el análisis científico va de la cosa singular a la norma general y de la objetivación de la obra a sus relaciones funcionales y el análisis intuitivo va hacia la singularidad y la substanciación. Es decir que esta antinomia no es tal ya que el trabajo de análisis nunca es puramente subjetivo u objetivo sin una mezcla creadora de ambos.

2.1.1. Principios del Análisis musical

La música es abstracta, es decir, no pretende representar la realidad. A diferencia de otras artes, como la pintura que puede mostrarnos un paisaje, o la literatura, que puede contarnos una historia con personajes concretos, la música, al menos la clásica, es mayoritariamente abstracta, a semántica, y a los elementos que la forman, melodía, ritmo, armonía, timbre, dinámica, llegando hasta los mismos sonidos individuales, son también abstractos. En esto de la abstracción, sin embargo, la música no está completamente sola en el panorama artístico: se parece mucho a la

arquitectura. Un edificio también es básicamente abstracto, y está formado por multitud de pequeños ladrillos, que son abstractos y muy parecidos unos a otros, lo mismo que pasa con los sonidos de una obra musical.

Al igual que hacen los arquitectos, los compositores utilizan innumerables simetrías o relaciones para componer sus obras. Nuestro cerebro, incluso el de aquellos que no poseen ninguna educación musical, detecta inconscientemente esas relaciones o simetrías. Y son esas simetrías las responsables de que un conjunto de sonidos suene a música, lo mismo que un montón de ladrillos parezca un edificio.

Esas relaciones o simetrías, pues, son el arma básica de los compositores. Con ellas proporcionan coherencia a toda una obra, y también las usan para producir sensaciones en el oyente, como tensión, o estatismo, o relajación, o lirismo, o conclusión. Y cuanto mejor sean usadas, con mayor riqueza y sutileza, mejor es la calidad de la obra. En ellas reside el secreto de las obras de Bach, de Beethoven, Stravinsky, de todos los grandes compositores. Robles (2011)

2.1.2. Objetivos básicos del análisis musical.

La música se construye a través de establecer relaciones entre los distintos elementos musicales, el análisis musical ha de perseguir los siguientes objetivos básicos:

1. Reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etc.
2. Estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos.
3. Extraer conclusiones sobre el porqué y la lógica de esas relaciones, porqué lo dispuso así todo el compositor, qué pretendía.

De esos tres objetivos, el más importante, pero también el más difícil de conseguir, es el último. Si lo alcanzamos, comprenderemos la totalidad de la obra. Pero, para alcanzarlo hay que analizar bastantes obras, además de que hay que atender

también a otros factores que todavía no hemos mencionado, como el estilo del compositor o la posible funcionalidad de la obra.

En definitiva, un buen análisis debe completar esos 3 objetivos, pero dirigirse especialmente hacia el último.

2.1.3. Categorías en las relaciones de la Obra musical

Analizar las relaciones que aparecen en una obra musical es una tarea difícil debido a su evolución temporal, bastante más difícil que observar las simetrías de un edificio, que se está quietecito. Disponemos de la partitura como herramienta de análisis, aunque también el cúmulo de notas llegará frecuentemente a marearnos la vista.

Otra dificultad se encuentra en definir o categorizar esas relaciones, que suelen ser muy variadas. Para simplificar esta categorización, el autor de un conocido libro de formas musicales, Clemens Kühn, propuso una escala de 5 categorías las cuales sólo 4 serán mencionadas, de mayor a menor grado de relación:

- Repetición.
- Variante.
- Contraste.
- Carencia de relación.

Normalmente, los compositores controlan a lo largo de toda la obra qué grado de relación se produce entre los distintos elementos musicales, siendo los básicos y frecuentes:

- Cuanto más repetitivo es un fragmento musical, más coherente y estable resulta, aunque puede tener menos interés.
- Cuanto más contrastante es un fragmento musical, más interés proporcionará, aunque probablemente pierda un poco de coherencia.
- Los buenos compositores juegan sabiamente a buscar un equilibrio en todo momento de la obra entre los dos aspectos, coherencia e interés. Esto también será objeto del análisis.

2.1.4. Tipos de Análisis

Existen numerosas técnicas de análisis avanzadas: schenkeriano, fenomenológico, psicológico, semiótico, de sets, etc. Que, en principio, no serán contempladas, más que tangencialmente en algunos casos, para centrar el análisis en lo más básico. Ello no quiere decir que no sean deseables, pues cuantas más perspectivas poseamos de una obra musical, nuestro análisis será más completo.

Del análisis general, casi para el estudio de cualquier cosa es deseable **seguir estos 3 pasos:**

1. Adquirir una visión previa, global y un tanto general, de lo que vamos a estudiar.
2. Tomando como guía esa visión general, estudiar con detalle cada una de sus partes.
3. Con el conocimiento previo, el general y el de detalle, volver a extraer conclusiones de carácter global.

2.1.4.1. Análisis formal

El análisis formal debe ser de los primeros pasos en acometer en un análisis musical. Una vez realizado, donde antes sólo había un motón incomprensible de notas, vemos una organización sencilla y estructurada que nos guiará en el resto del análisis.

Si realizamos un buen y exhaustivo análisis formal, podemos decir que tenemos hecho el 70% del análisis musical, pues tanto la temática, como la armonía, estarán muy ligados al mismo (en esto también hay un poco de "trampa", ya que frecuentemente, para realizar un análisis formal, no queda más remedio que anticiparse y mirar la temática y la armonía).

Un análisis formal sigue los siguientes pasos u objetivos:

1º - Detectar cuáles son las principales partes de una pieza.

2º - Estudiar cómo se agrupan dichas partes.

3º - Presentar la estructura formal encontrada.

4º - Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal.

Antes de nada, aclarar que en el análisis formal no interesan las partes muy pequeñas, que serán estudiadas desde la perspectiva de la temática. No se puede establecer un número concreto, pero para encontrar estas partes, debemos localizar qué divisiones se producen a lo largo de la pieza, teniendo en cuenta que existen 3 procedimientos básicos para producirlas:

- Cadencias: Las cadencias son a la música lo que los signos de puntuación al texto. Las hay más fuertes y más débiles, pero siempre crearan una división formal.
- Repetición: Cuando se repite algo, aunque todo el material sea similar, se crea una división en el punto de inicio de la repetición.
- Contraste: Si las cosas cambian, es evidente la aparición de una división.

El esquema formal

Aquí reside el verdadero reto del análisis formal. Dividir en partes una pieza puede resultar relativamente sencillo, más difícil suele ser estudiar qué relaciones se dan entre esas partes y entender cómo se asocian. Existen múltiples criterios de asociación, pero los más frecuentes son:

- Compartir un mismo material temático.
- Compartir una misma tonalidad o comportamiento armónico.
- Poseer un mismo carácter.
- Aparecer en una misma sección que finaliza con una cadencia importante.

Normalmente nos encontraremos con muchas pequeñas partes» y debemos ser capaces de asociarlas hasta dar con una estructura general de 2 ó 3 grandes bloques. Los compositores, aunque la pieza sea muy larga, y salvo contadas excepciones, siempre piensan en una estructura básica de 2 ó 3 grandes bloques.

Una vez que ya conocemos bien todas las partes y sus asociaciones,

tenemos que presentar esta información. Esto se hace, habitualmente, a través de un esquema formal. El esquema formal puede realizarse de cualquier manera: con llaves, con bloques, de tipo árbol, o de alguna otra forma que se nos ocurra. En cualquier caso, debe ser lo más claro posible, evitando confusiones y ambigüedades, y usando letras u otros signos que identifiquen con claridad cada parte y las relaciones que se establecen entre ellas.

Podemos también aprovechar el esquema formal, como en el ejemplo, para incluir alguna anotación relevante sobre la función o contenido temático de alguna parte, o para marcar las áreas armónicas principales.

Organización formal

Tras el esquema formal, podemos hacer un breve comentario sobre la lógica o estrategia que plantea el compositor a través de esa organización formal.

Detectar dicha lógica en su plenitud requiere mucha práctica, sobre todo en obras complejas, como muchas de las Sonatas de Beethoven o las fugas de El Clave Bien Temperado de Bach, en las que el compositor crea juegos muy elaborados con la propia forma.

2.1.4.2. Análisis temático

La mayoría de las obras musicales cuentan con una melodía que las guía y que es fácilmente reconocible. En determinados fragmentos, o en obras complejas, puede existir incluso más de una melodía simultánea.

La melodía de una obra no surge de manera caprichosa. El compositor normalmente la organiza de manera premeditada, siguiendo unos procedimientos técnicos bastante precisos:

A - Por un lado, diferencia las distintas partes de la obra asignándole a cada parte un "carácter temático", es decir, melódico, diferente.

B - Por otro, la primera de esas partes normalmente es una breve melodía

de fuerte personalidad, denominada "tema". De este tema derivan casi todas las siguientes partes, mediante la "elaboración temática".

En vista de ello, el objetivo del análisis temático es múltiple:

- 1 - Identificar el tema principal (a veces, puede haber más de uno).
- 2 - Identificar el carácter temático de las distintas partes.
- 3 - Descubrir cuáles son los principales procedimientos de elaboración temática que pueden aparecer dentro de cada parte y entre las distintas partes.
- 4 - Entender cuál es la lógica de todo ello, por qué el compositor lo dispuso así todo.

Nomenclatura

Existe una nomenclatura técnica para identificar los procesos temáticos, que debe ser utilizada en el análisis y de la que se expone a continuación sus términos más básicos:

- **Célula:** es la unidad temática más pequeña reconocible por el oído. Suele constar de pocas notas: 2, 3, 4.
- **Motivo:** es un gesto melódico breve (1 a 4 compases), bien definido **por** una ligera (o no tan ligera) sensación de conclusión en su final, y que aparece repetido a lo largo de la obra (IMPORTANTE este último aspecto).
- **Frase:** es un fragmento melódico de mayor tamaño que el motivo, y que presenta las siguientes características:

Se encuentra dividida en 2 (raramente 3) partes llamadas semifrases.

Las semifrases dividen simétricamente a la frase, y finalizan con un gesto cadencial. El de la última semifrase es el más intenso.

Auditivamente, las 2 semifrases suelen generar una sensación de pregunta y respuesta, o, usando términos más adecuados en el análisis musical, de antecedente y consecuente.

El número total de compases que la compone es habitualmente múltiplo

de 2, siendo la frase de 8 compases la más habitual de todas (con 2 semifrases de 4).

- **Tema:** idea melódica, de marcado carácter, que suele aparecer al principio de las obras, y de la cual normalmente deriva toda la melodía restante. Su duración es bastante variable (desde 4, a veces incluso menos, hasta 16 compases). En las obras de la época Clásica y Romántica el tema suele tener estructura de frase (con lo cual es muy típico el tema de 8 compases).
- **Bloque, Sección, Parte:** nombres que se utilizan para denominar un fragmento amplio de una obra.
- **Elemento temático, idea temática:** términos de tipo comodín, es decir, valen para todo. Resultan muy útiles para denominar un fragmento o idea melódica que no sabemos muy bien qué es exactamente. Elemento temático hace alusión a algo relativamente breve (en torno al tamaño de un motivo), e Idea temática a algo de mayor duración.

Casi todas las ideas melódicas de las distintas partes de una obra habitualmente derivan, por elaboración temática, del tema inicial. Incluso, dentro de una misma parte también se da la elaboración temática. Los procedimientos de elaboración temática son muy variados.

Para realizar el análisis temático, seguiremos los siguientes pasos:

- Reconocer el tema (o temas) de la obra.
- Estudiar cuáles son los motivos esenciales con los que está construido ese tema. Ver cuáles de ellos son después utilizados, por elaboración temática, en las siguientes partes. Dentro del tema y en la misma partitura, los identificaremos con alguna sigla que nos sirva para referendarios cuando,
- Comentar la EVOLUCIÓN de la temática a lo largo de la obra, precisando si aparecen zonas con un carácter temático claramente

definido, y si se da algún proceso de elaboración temática. Lo más habitual es que la elaboración temática se realice a partir de motivos o ideas del tema, pero a veces, puede aparecer algún nuevo motivo, en una parte distinta al tema, que luego también sea elaborado.

La temática sólo se vuelve importante al oído cuando cambia, cuando evoluciona. Por tanto, es esa evolución la que debe ser objeto de análisis.

Dicho de otro modo, si la temática no evoluciona en una zona de la obra, poco hay que analizar allí.

Debemos pensar siempre de lo grande a lo pequeño. No hay que perderse en describir minuciosamente la elaboración temática de los 10 primeros compases de una obra y no decir nada de todo lo demás.

Debemos, antes que nada, reflejar las ideas más generales, que cubran lo más ampliamente toda la obra y, si nos queda tiempo y ganas, dedicarnos a los detalles.

La temática se encuentra completamente organizada y premeditada en las obras de los grandes compositores. A través de ella, normalmente persiguen mantener la coherencia, basándose en un material limitado. Pero a la vez ofrecen variedad, haciendo uso de los cambios de carácter y de la elaboración temática.

Un buen análisis temático debe detectar cómo se establecen esos dos factores aparentemente opuestos, coherencia y variedad, cómo se encuentran ligados entre sí, cómo evolucionan, y exponerlo de la manera más clara y organizada posible.

Por último, habrá que estar también atentos a posibles evoluciones de la textura, que pueden aparecer para reforzar contrastes entre distintas partes de la obra.

2.1.4.3. Análisis armónico

La armonía es, junto con la temática, el elemento fundamental de la composición musical. Por ello, a la hora de realizar un análisis, el análisis armónico debe encontrarse lo más completo posible.

Lo más práctico, es indicar las funciones armónicas en la misma partitura, incluyendo cifrados y modulaciones si la armonía es tonal, y todo ello con el mayor detalle, es decir, acorde por acorde. De esta manera, por un lado, demostraremos nuestro dominio de la armonía, y por otro, accederemos a matices armónicos que si no se nos escaparían.

Cuando abordamos obras muy extensas, o cuando se dispone de poco tiempo, no queda más remedio que hablar sólo de rasgos generales: regiones armónicas, modulaciones, tonalidades, etc.

No obstante, aun en estos casos, es deseable fijarse en los puntos más "fuertes" de la obra, armónicamente hablando, por su complejidad o por su interés (por ejemplo, las partes de desarrollo), y detallar en ellos la armonía.

Obtendremos un conocimiento preciso de esa zona interesante, y dejaremos clara nuestra capacidad analítica.

Por último, no debemos olvidar indicar el color armónico de las cadencias que aparezcan a lo largo de la obra (perfecta, imperfecta, rota, semicadencia, plagal).

Detectando modulaciones en Obras tonales

Dentro de las obras tonales, una de las mayores dificultades que se suele encontrar al realizar un análisis es la localización de las distintas regiones armónicas (modulaciones) de la obra. Para conseguir este objetivo, lo mejor es haber realizado unos buenos estudios previos de armonía. No obstante, ofrecemos unas cuantas indicaciones para ayudar en esta tarea.

Una modulación se caracteriza, visualmente, por la presencia de alteraciones en la escritura musical. Sin embargo, hay que tener cuidado, pues las alteraciones también pueden corresponder a otros procesos diferentes a la modulación, como:

Dominantes secundarias.

Notas extrañas (paso, floreo, apoyatura, etc....) cromáticas.

Algunos acordes "especiales" (6ª napolitana, 7ª disminuida, 6ª aumentada, 5ª aumentada, intercambio modal...)

Cuando la modulación es muy breve y regresa a la tonalidad de partida, recibe el nombre de FLEXIÓN.

Dentro de nuestro análisis, podemos indicar en el esquema formal las distintas regiones armónicas. Por lo demás, si la armonía se encuentra bien detallada en la partitura, en la redacción del análisis tan sólo caben comentarios realmente analíticos respecto a esa armonía.

A - Influencia de la armonía en la caracterización temática (ver Tema 6), dentro de las obras clásico-románticas. Recordar que las zonas:

- de exposición temática presentan una armonía estable.
- de desarrollo presentan una armonía inestable, modulante.
- cadenciales presentan una armonía basada en la sucesión V -1.

B - Aparición de alguna lógica especial o de simetrías en la sucesión de tonalidades por la que discurre la obra.

C - Utilización de la armonía para reforzar momentos de tensión, de relajación, o cualquier otro efecto que el compositor quiera producir.

D - Significado de la armonía encontrada dentro del estilo del autor, o del tipo de forma musical de la obra.

Por último, si la obra no es estrictamente tonal (es decir, está fuera de los estilos Barroco, Clásico o Romántico) deberemos informarnos bien sobre el sistema armónico en que se basa, antes de acometer su análisis. Por supuesto, siempre responderá a algún tipo de organización armónica (modalismo medieval, renacentista, folklórico, sintético, impresionismo, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, polaridades, aleatoriedad, jazz, etc....)

2.1.4.4. Análisis Schenkeriano

Dice Heinrich Schenker (1868-1935) en *Der Freie Satz* que “es un principio inevitable, que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición...así pues, en el fondo de la estructura de la superficie reside un elemento simple. El secreto del equilibrio en música habita, en último término, en la conciencia permanente de los niveles de transformación y en el movimiento de la estructura de la superficie hacia la estructura generatriz (base subyacente) o en el movimiento inverso.”

El análisis schenkeriano parte del principio de que existen diversos niveles estructurales en una obra musical, y que esos niveles pueden ser esenciales o superficiales en su relación unos con otros.

Schenker identifica tres niveles en la obra musical:

Hintergrund = estructura fundamental, base subyacente o estructura generatriz.

Mittelgrund = base media.

Vordergrund = superficie.

Schenker parte del principio, aparentemente perogrullesco, de que toda obra tonal está en una tonalidad, esto es, empezará y terminará en la tónica, y nos mostrará inevitablemente este hecho reflejado gráficamente en un esquema de escala o tríada sobre la tónica. Este principio es el fundamento de todo el pensamiento Schenkeriano. Así, el movimiento melódico que se verifica en la superficie de una

obra partirá indefectiblemente de una de las tres notas que conforman la tríada de la tónica (primera, tercera o quinta del acorde), que se denominará primera nota o Kopftón, y cuya utilidad veremos más adelante. Dicho movimiento abarcará toda la obra» y su progreso final -siempre de carácter descendente- hacia el otro miembro de dicha tríada se denomina línea fundamental (Urínie). El movimiento melódico se originará entonces a partir de disminuciones de esta Urlinie.

Entenderemos por disminuciones “al proceso por el cual un intervalo formado por notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños.”

2.2. Aspectos técnicos, procedimentales y formales empleados en la composición.

Solomon (2002) sostiene que las variaciones o aspectos técnicos en la composición son:

2.2.1. Melodía

- **Aumentación:** Escribir / tocar en valores de notas más largas (más lento.)
- **Articulación:** Staccato, legato, tenuto, etc
- **Respiración:** Silencios entre los sonidos
- **Ciclos / rotaciones:** Ciclos a través de las figuras; por ejemplo, el bajo Albertiano.
- **Disminución:** Escribir / tocar en valores de notas más rápidas.
- **Movimiento directo:** Movimiento dirigido hacia un objetivo.
- **Elisión:** Restar notas.
- **Fragmentación:** Un segmento de un tema.
- **Borde duro f suave:** Definición más duro o más suave
- **Interpolación:** Intercalar (añadir) nuevos tonos.
- **Interrupción:** Tonos que sustituyen a los tonos esperados como objetivo.
- **Contracción de intervalos:** intervalos más pequeños, mismo contorno.
- **Expansión de intervalos:** intervalos más largos, mismo contorno.

- **Inversión:** Contorno al espejo.
- **Isomelos:** Mismas notas, ritmo diferente; utilizado constantemente en el dodecafonismo.
- **Microtonos** intervalos menores a un semitono
- **Escalas no tonales:** Escala de estructuras que son simétricas en el contenido; por ejemplo, la escala de tonos enteros, que no tiene diferencias a implicar una tónica.
- **Desplazamiento a la octava:** Melodía con tonos que se reproducen en diferentes registros de octava.
- **Ornamentación:** Embellecimiento de una figura o un marco determinado, como un trino.
- **Permutación:** Cambiar el orden de los sonidos.
- **Prolongación:** Tonos de objetivo son utilizados como esqueleto para las líneas largas.
- **Inversión retrógrada:** Una inversión hacia atrás; muy utilizada en dodecafonía.
- **Retrogrado:** Un tema al revés.
- **Técnica serial:** Un pedido constante de pitch-clases, ritmos, etc.
- **Forma:** Un contorno dinámico/de tiempo.
- **Subcomplejo:** Extrae tonos no consecutivos como núcleo.
- **Sustracción / elisión:** Un tema / motivo con tonos sustraídos.
- **Translación:** Figuras que se repiten en el tiempo o tono.
- **Transposición:** Una figura más alta o más baja de tono.

2.2.2. Armonía y Acompañamiento

- **Acompañamiento / marco:** Esqueleto de fondo para otros instrumentos.
- **Racimos / masa sonora:** Grandes acordes secundarios.
- **Ritmo armónico:** Tasa de cambio armónico.
- **Proceso minimalista:** Proceso repetitivo en pequeño número de elementos.
- **Acordes sin terceras:** Estructuras de acordes que no se basan en terceras; por ejemplo, acordes por cuartas.

- **Núcleo:** Un conjunto especial que se utiliza como un enfoque principal.
- **Obstinati:** Obstinado, que no cambian figuras o aspectos, por lo general en el bajo.
- **Estasis:** Una figura estática, comúnmente de fondo; por ejemplo, la figura acorde repetitivo.
- **Sustitución:** Un acorde, línea, etc., que sustituye a los demás; por ejemplo, IV por ii.
- **Translación:** Figuras que se repiten en el tiempo o en el tono; por ejemplo, la secuencia.
- **Desentrañar:** Un arpegiado o giro fuera de las estructuras; por ejemplo, arpegios de acordes.

2.2.3. Ritmo

- **Amétrico:** Sin ningún sentido de métrica; por ejemplo, el canto.
- **Aumentación:** Motivo a un ritmo más lento; notas más largas.
- **Autómata:** Como una máquina; mecánicamente
- **Disminución:** Un motivo a un ritmo más rápido.
- **Hemioia:** Cambio de métrica dentro de otro.
- **Homorritmo:** Ataques conjuntos simultáneos.
- **Isorritmo:** Cambio de tono, mismo ritmo,
- **Isomelos:** Cambio de ritmo, mismo tono.
- **Modulación métrica:** Cambiando la longitud del grupo de pulsos.
- **Multimétrico:** Cambiando la métrica; de 4/4 a 5/8 a 6/8, etc.
- **Acción física:** Reflexivo, movimientos musculares; por ejemplo de 2/4 + 3/4.
- **Polimétricos:** Diferentes métricas simultáneamente.
- **Polirritmo:** Claramente patrones rítmicos divergentes simultáneos.
- **Tiempo suspendido:** Eventos estáticos muy largos, con no hay mucho más sucediendo.
- **Síncopa:** Ritmos inesperados.

- **Tempo:** Más rápido, agitado, o más lento, más tranquilo.
- **Modulación de tempo:** Periódicamente accel. o decel.

2.2.4. Textura

- **Imitación:** Declaraciones de la misma idea por voces sucesivas, normalmente en contrapunto; motetes renacentistas
- **Isotropía:** Planos armónicos o bloques de sonido que se mueven en direcciones opuestas.
- **Capas /estratificación:** Repeticiones en cada parte con capas de otras partes.
- **Planos:** Movimiento de acordes en movimiento paralelo.
- **Polarización:** Uno de dos opuestos
- **Cambio de textura:** Entrada o salida; por ejemplo, la adición / sustracción voces / instrumentos.
- **Modulación de textura:** Adelgazamiento o engrasamiento gradual.
- **Densidad:** Aumentando o disminuyendo el número de notas por unidad de tiempo o en el espacio.

2.2.5. Tonalidad

- **Atonalidad:** Pantonalidad.
- **Modalidad:** uso de modos distintos a mayor / menor.
- **Modulación:** Un cambio tonal de enfoque; un cambio de clave.
- **Pandiatónica:** Todos los tonos de una escala diatónica tratados con la misma importancia.
- **Pantonalidad:** Todos los (12) tonos con la misma importancia.
- **Polimodalidad:** Más de un modo a la vez; por ejemplo, Dórico y Mayor simultáneamente
- **Politonalidad:** Más de una tónica al mismo tiempo.
- **Eje tonal:** Tónica / sintaxis de dominante / sustitución.

2.2.6. Conducción de Voces

- **Cruzamiento de voces:** Cruce por encima o por debajo de una

determinada voz.

- **Duplicaciones:** dup.pc, movimiento paralelo.
- **Conducción de Voces:** Acorde abierto / cerrado, suave / disjunto.
- **Sobre posición:** Cruce bajo una línea dada.

2.2.7. Timbre (Color)

- **Alteración electrónica:** Filtración u otros cambios electrónicos.
- **Técnicas extendidas:** Métodos de ejecución inusuales en los instrumentos convencionales.
- **Kiangfarbenmelodie:** Alternando tonos melódicos con otro instrumento / s.
- **Metamorfosis:** Cambiar una idea gradualmente en otro.
- **Multifónicos:** Acordes o intervalos armónicos producidos a partir de los armónicos.
- **Puntillismo:** Ráfagas cortas individuales de color instrumental interpuesto entre otros.
- **Sprechstimme:** Canción casi hablada.
- **Modulación de timbre:** Cambiando el equilibrio dinámico.

2.2.8. Dinámica

- **Balance:** Más fuerte o más suave en comparación con otras partes.
- **Modulación dinámica:** Solo crescendo. / decrescendo. diferenciando con otras partes.
- **Dinámica en terrazas:** Un cambio repentino en el nivel de sonoridad.

2.2.9. Forma

- **Indeterminación:** no suena bajo el control de un compositor e intérprete.
- **Forma de momento:** Figuras constantes utilizadas para unificar secciones cortas.
- **Superposición:** Machihembrado viejas y nuevas ideas en

transición.

- **Parodia:** Citas de las secciones pre-existente de música.
- **Estocástico (Xenakis):** Una oportunidad de estructura controlada utilizando la teoría de probabilidades
- **Sorpresa:** Un contraste repentino.
- **Transición:** Un puente de una idea a otra.
- **Unión:** Una unión de estructuras no consecutivas.

2.2.10. Varios

- **Antifonía:** Respuestas espaciales
- **Golpeo:** Un tono ligeramente fuera de unísono con otras partes.
- **Debate:** Argumentativa
- **Modulación espacial:** Movimiento durante la ejecución.
- **Sinestesia:** Una mezcla de estímulos sensoriales (olfato, vista, tacto, etc.)

2.3- EL CONCIERTO

2.3.1. Definición:

El concierto es una creación en la que se manifiestan ideales estéticos de una época haciendo relucir el contraste y la tensión. Es una narración que está basada en una melodía que se irá concertando con los demás elementos de la obra musical.

Las primeras formas del concierto son el concertó grosso, en el cual varios instrumentos solistas compiten con la orquesta. Su forma clásica fue tomada del concerto grosso y también aportaron A. Corelli, Torelli y algunos otros maestros. En los conciertos escritos por Vivaldi ya se puede apreciar que en esta pugna del protagonismo con la orquesta participan los instrumentos de viento. Los conciertos Brandemburgueses de Bach no es solo una imitación del estilo concertante italiano, sino que cuenta con una elaboración contrapuntística.

En la actualidad el concerto grosso ha vuelto a surgir como consecuencia de que los compositores ya no se expresan a través de la sinfonía y del

poema sinfónico. Los principales elementos musicales vuelven a un primer plano. Los conciertos de Paul Hindemith, han influido en el formato del concierto para un instrumento solo y orquesta y el concierto grosso.

Como manifiesta el tratado de El mundo de la música grandes autores y grandes obras: (Pág. 16 – 19).

El concierto es una especie de claroscuro musical, una estructura en la cual un elemento, en oposición al resto, busca destaca: con el concierto nace una tendencia hacia la narración, hacia el desarrollo de la melodía como reflejo de la expresión individual, toda vez que con su presencia se cumple un alejamiento de la música como lenguaje abstracto, que será propio de los siglos posteriores.

En la segunda mitad del siglo XVI, el término concierto era utilizado para nombrar a un conjunto de voces o instrumentos. Alessandro Stradella quién publicó en 1670, el primer concierto grosso bajo el título de Sinfonía en re, pero fue Arcangelo Corelli (1653-1713) quién fijo esta forma.

Antes de hablar del concierto es necesario conocer que la forma sonata en el período Barroco, fue una obra instrumental para solista o un pequeño grupo de cámara, siempre para instrumentos de cuerda. Estaba estructurada por contrapunto imitativo, variaciones, danzas.

En el siglo XVI se empezó a usar la palabra sonata para nombrar a la música instrumental, para diferenciar de la música cantada llamada “cantata”. En el siglo XVII ya se estableció a la sonata como obras para instrumentos, sin voces; todavía no se distinguía como un género específico por lo que Bach escribió Sonatas para instrumentos solos, dos o tres, empieza a surgir la idea que la sonata se escribe para pocos instrumentos.

Además, un aspecto importante que hay que mencionar es que los conciertos de Vivaldi, tienen normalmente tres movimientos, rápido –lento - rápido. De este modo el concierto barroco, pretende que el oyente reconozca la reaparición del tema principal en varios tonos diferentes y finalmente se escuche la tonalidad principal de nuevo. Fue en el siglo

XVIII, en el tiempo de Mozart, en el cuál se fijó el tipo moderno de concierto. Se trata casi siempre de una obra para un solista y orquesta; escritas en su mayoría en tres movimientos.

FUENTE: Della Corte A, & y Gatti, G. M. (1996). *EL CONCIERTO*. Buenos Aires. Ricordi americana.

2.3.2. Características del concierto solista

Presenta todas las características:

- ❖ Las cadencias eran improvisadas por el instrumentista solista
- ❖ Utilización de los recursos de la sonata y de la sinfonía
- ❖ Es lírico y brillante, realza el papel del intérprete y el abanico sonoro de los instrumentos modernos y la sonoridad de la orquesta.

FUENTE: Della Corte A, & y Gatti, G. M. (1996). *EL CONCIERTO*. Buenos Aires. Ricordi americana.

2.4- La trompeta

2.4.1. Historia:

La trompeta es un instrumento muy remoto, del cual han llegado datos y testimonios desde la más primitiva antigüedad hasta nosotros. Dentro de los instrumentos de viento-metal hay que distinguir dos grupos:

Taladro cónico, en los que el conducto se va ampliando desde la embocadura hasta el pabellón.

Taladro cilíndrico, cuyo conducto no se amplía más que en el tudel del principio y en el mismo pabellón todos los tubos centrales que forman las bombas y los pasos por los pistones son cilíndricos.

Los primeros se remontan a las caracolas marinas y otros cuernos de animales, el “Schofar”, cuerno de carnero, ha conservado hasta nuestros días su uso habitual en las sinagogas. Actualmente la trompa, la tuba, el cornetín y el fliscorno son sus principales representantes. La evolución de la trompeta se va produciendo según las distintas civilizaciones junto con la utilización los diferentes metales.

Dios ordenó a Moisés que construyera “dos trompetas de plata forjada”. El capítulo 10 de las Sagradas Escrituras (vv. 9 y 10), nos dice cómo se empleaban estas trompetas, para sonar la alarma, anunciar asambleas y acompañar los sacrificios de acción de gracias.

Los griegos construían sus propias trompetas llamadas “Salpinx”. En aquella época la trompeta formaba parte de las olimpiadas. Un trompetista llamado Achias fue tres veces campeón y se le hizo un monumento. Actualmente existe un “Salpinx” de finales del siglo V a J.C. y que está en el Museum of Fine Arts de Boston; mide 157 cm. Es más largo que el de los israelitas y se compone de trece elementos cilíndricos, unidos unos dentro de los otros por anillos de bronce. El pabellón es de bronce, igual que la boquilla, la cual es un alargamiento del tubo.

Los romanos las construían de bronce y tenían la boquilla fija. El “Lituus” lo tomaron de los etruscos, trompeta de forma primitiva y parecida a la “Karnyx” de los celtas; tiene forma de J. Tenían otro instrumento con más imprecisión al que llamaban “Buccina”. La “tuba romana” es más corta que el Salpinx, de forma recta. Un ejemplar se conserva en el Museo Etrusco de Roma; mide 117 cm. de largo, de forma cónica de una punta a otra, de bronce, con un diámetro de 1 cm. en la parte de la boquilla y en la parte de la campana del pabellón 279 cm. Existía un tercer instrumento, el “Cornu” curvado, de bronce en forma de G, pero éste se encuentra fuera de la definición de trompeta.

Los germanos (1500 a J.C) empleaban un instrumento llamado “Lure” de bronce en forma de S, estando la segunda curva sobre otro plano que la primera. El tubo es cónico de punta a punta y no se acaba con un pabellón, sino por una especie de plato decorado normalmente con varias clases de hemisferios. Al principio no tenían boquilla, que incorporarán posteriormente. La más importante colección de “Lures” está en el Museo Nacional de Copenhague.

FUENTE: Moorow, Walter. (1989) La trompeta es un instrumento orquestal. México.

2.4.2. Trompeta Natural

Era el instrumento del barroco y su esplendor se extendió entre 1600 y 1750. Con las curvas correspondientes su tubería medía 224 cm. de largo y tenía alrededor de 12 ms. de diámetro. Los trompetistas con este instrumento tuvieron que practicar la forma de afinar los parciales (recordemos que la escala de la época no era la temperada), lo que se conocía como técnica de “corrección labial”, puesto que la técnica de agujerear se descubrió con posterioridad, en 1760. Lógicamente, los primeros trompetistas que empezaron a formar parte de la Orquesta tuvieron que estudiar mucho las emisiones y la práctica de tocar piano, encontrando los niveles con los demás instrumentos.

Un elemento muy importante para todos los instrumentos de metal (y actualmente sigue conservando ese privilegio) es la boquilla. Las primeras que se utilizaron fueron como una adaptación del propio tubo del instrumento que pudiesen colocar los labios. Con el desarrollo de los propios instrumentistas hasta 1600 se van sucediendo distintas formas de boquillas, compuestas de diferentes elementos de hierro batido para llegar a hacerlas fundidas. En 1578 Jacob Steiger fabricó una boquilla que constaba de siete elementos para la ciudad de Bâle. Lógicamente esto se ha desarrollado mucho hasta nuestros días, la boquilla es hoy una pieza vital que tiene que ser de alta precisión, que cada instrumentista elige con mucha atención según sus características, medidas, tipos de música y diferentes instrumentos.

En la historia de la trompeta, tiene lugar un acontecimiento muy importante en el siglo XVII, que es la incorporación a la música de concierto. Desde este punto hasta la actualidad, la historia es tan larga, la cantidad de compositores que poco a poco van dándole más protagonismo a la trompeta, naturalmente a medida que las posibilidades, tanto técnicas como musicales, van aumentando, también van apareciendo mayores cometidos dentro de la Orquesta como instrumento solista y en la música de cámara.

Las arias acompañadas por la trompeta se pusieron de moda, una mayor parte son de Sartorio. También escribieron Pallavicino y Legrenzi arias en las cuales la trompeta y la voz realizaban un alarde de virtuosismo. En la época preclásica, Baldassare Galuppi escribió un aria que tituló Alla tromba della Fama. Arcangelo Corelli compuso una sonata para trompeta; Alessandro Melani algunas cantatas; Alessandro Scarlatti una cantata célebre y numerosas arias; Giuseppe Torelli escribió bastantes obras para trompeta; también el Padre G. B. Martini; M. Antoine Charpentier el Te Deum, etc.; una suite de Jeremiah Clarke; Henry Purcell es uno de los compositores que utilizó mucho la trompeta y muy bien.

Haendel utiliza las trompetas en los coros, en dieciocho oratorios, de 1720 a 1751, entre las que destaca El Mesías (1742) que solían interpretarlo los trompetistas John Shore y su sucesor Snow, quienes tenían fama de muy buenos en el aria del bajo. También podemos citar a Georg P. Telemann, Leopold Mozart, Johann W. Hertel y por supuesto Johann Sebastian Bach, con su famoso Concierto de Brandenburgo nº2.

FUENTE: Moorow, Walter. (1989) La trompeta es un instrumento orquestal. México.

2.4.3. Trompeta de Llaves

Alrededor de 1775 empiezan las primeras experiencias de la trompeta de llaves. El experimentador más afortunado, y también un gran virtuoso de este instrumento fue Anton Weidinger. Dedicado a él escribió Haydn en 1796 su magnífico Concierto en Mib Mayor, que ocupa en la actualidad un lugar preferente para los trompetistas. Se calcula que en su interpretación empleó Weidinger tres llaves.

En diciembre de 1802 presentó su trompeta de llaves en Leipzig, en varias obras, y tuvo unas magníficas críticas, tanto para el instrumento como para su interpretación con gran musicalidad. Un año más tarde, Johann Hummel, que acababa de ser nombrado compositor de la corte en el castillo de Esterházy, escribió para Weidinger el otro gran concierto

del repertorio clásico. Este concierto fue estrenado el día de año nuevo de 1804. A pesar del éxito de Weidinger y de todo lo que el repertorio de trompetistas le debe, esta trompeta sólo subsistió hasta 1840. (Moorow, 1989).

La invención del pistón significó un segundo acontecimiento que transformó radicalmente el arte de la trompeta sobre el año 1815. La facilidad en el cromatismo mejoró mucho el instrumento y así es actualmente.

Heinrich Stölzel y Friedrich Blühmel trabajaron en la creación del pistón, aunque después se separaron. François Perinet creó el pistón en 1839 en París y Joseph Riedl, en la Viena de 1832, hizo el pistón de cilindro actualmente en uso.

A partir de entonces la trompeta empieza a tomar la personalidad que ya mantiene hasta hoy. En primer lugar, el instrumento se convertía en completamente cromático. Además, todas las notas mantenían el mismo timbre, consiguiendo mayor dominio y agilidad. Mientras en la trompeta de llaves el tubo se acortaba, la de pistones se alarga, el primer pistón baja un tono, el segundo un semitono y el tercero un tono y medio, independientemente de las combinaciones entre ambos. Igual que las trompetas naturales, las de pistones fueron hechas en principio en Fa, y con tonos de recambio se podían tocar en Mi, Mib, Re, Do, Si, Sib y a veces La grave.

A pesar de todo, el nuevo sistema tuvo una fuerte oposición, principalmente en los trompetistas de cierta edad, tal vez por conservadurismo o por cierta pereza de trabajar algo nuevo. Ello hizo que determinados grandes compositores de la época no nos legaran conciertos, porque tardaron o incluso no llegaron a conocer las extraordinarias posibilidades de la nueva trompeta, no obstante, se fue imponiendo, siendo aceptada en la música sinfónica poco a poco.

Félix Mendelsohn, Robert Schumann, y Johannes Brahms utilizaron la trompeta de pistones según la forma clásica, teniendo preferencia a la

serie de parciales. Entre los años 50 y 90 del siglo pasado, los principales compositores para trompeta fueron Richard Wagner, Anton Bruckner y Giuseppe Verdi. En el período 1890-1915 sobresalieron en Austria y Alemania Gustav Mahler y Richard Strauss; en Francia lo hizo Claude Debussy y en Rusia Piotr Tchaikowsky y Nicolai Rimski-Kosakov.

Strauss fue muy exigente en su escritura para trompeta y las pretensiones de Mahler no eran menores. A partir de entonces existe unanimidad en utilizar trompetas en Sib y en Do, Mib-Re y las pequeñas Sib - La agudo, cornetín y fliscorno.

Tampoco debemos dejar de nombrar a los tres compositores de la “Segunda Escuela de Viena”: Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg. Igor Stravinsky utiliza la pequeña trompeta en Re en La Consagración de la Primavera de 1913 y en la Sinfonía de los Salmos de 1930; Maurice Ravel hace lo propio en el Bolero. Citemos algunas obras importantes para el instrumento que nos ocupa: Cuadros de una Exposición de Mussorgsky (con orquestación de Ravel), Petrouschka de Stravinsky, Falla y su Amor Brujo, Turina y la Sinfonía Sevillana Sería interminable la cita de compositores contemporáneos tanto españoles como extranjeros que han escrito para la trompeta.

FUENTE: Sachs, Curs. (2002). Trompetas cromáticas en el renacimiento.

2.5- La orquesta sinfónica

2.5.1. Historia:

La orquesta sinfónica u orquesta filarmónica, es una agrupación o conjunto musical de gran tamaño que cuenta con varias familias de instrumentos musicales, como el viento madera, viento metal, percusión y cuerda. Una orquesta sinfónica o filarmónica tiene generalmente más de ochenta músicos en su lista. Sólo en algunos casos llega a tener más de cien, pero el número de músicos empleados en una interpretación particular puede variar según la obra que va a ser ejecutada. El término “**orquesta**” se deriva de un término griego que se

usaba para nombrar a la zona frente al escenario destinada al coro y significa “**lugar para danzar**”.

2.5.2. Origen

Dos ciudades fueron los principales centros de producción musical, catalizadores del “nuevo estilo” y forjadores de la sonoridad del nuevo concepto sinfónico de la orquesta: [Mannheim](#) y [Viena](#). En estas ciudades, más que en cualquier otro sitio, se fraguó la realidad de la forma sinfónica. Mannheim disponía de unos excelentes medios materiales para experimentar una orquesta disciplinada y estable cuya calidad pudo apreciar Mozart. La orquesta fue conocida por los detalles de fraseo, la utilización de unos recursos, como los llamados crescendo y disminuyendo Mannheim que, en realidad, no fueron invención de los miembros de este grupo, la alta exactitud en la dirección y la precisión interpretativa. Uno de sus principales directores fue [Johann Stamitz](#) (1717-1757), también fructífero compositor que introdujo notables cambios tanto en el arte de la instrumentación como en los motivos musicales básicos del material sinfónico. En Viena destacó una serie de compositores a los que, por lo general, no se ha tenido demasiado en cuenta, como [Matthias Georg Monn](#) (1717-1750), considerado el más importante por sus aportes al concepto estructural de la sinfonía. Pero fue con [Haydn](#) y [Mozart](#) con quienes esta forma alcanzó su verdadero desarrollo.

2.5.3. La Orquesta Barroca

En la época de Claudio Monteverdi (1567-1643) la orquesta era un conjunto variable de instrumentos cuya selección dependía de la cantidad de músicos disponibles en un determinado momento y lugar. En la primera página de la partitura impresa de su Orfeo, Monteverdi deja constancia de los instrumentos requeridos que serán los del estreno de esta obra en la corte de Mantua, aunque como solía ocurrir en aquel tiempo, se trataba de indicaciones generales que podrían ser modificadas según las circunstancias. Para esta ocasión la orquesta estaba compuesta de la siguiente manera: duoi gravicembali (dos

instrumentos de teclado cuyas cuerdas responden al ser pulsadas por plectros; clave o espineta), duoi contrabassi de viola (contrabajo de la familia de las violas, también denominado violone), dieci viole da braccio (de la familia de las violas), un arpa doppia (arpa de doble encordadura), duoi violini piccoli alla francese (afinados una cuarta o una tercera menor por encima del violín normal), duoi chitaron! (miembro grave de la familia del laúd, con cuerdas de metal), duoi organi di legno (órganos con tubos de madera), tre bassi da gamba, quattro trombón!, un regale (órgano pequeño de una sola hilera de tubos de lengüeta), duoi cornetti (instrumento recto o un poco curvado, sin pabellón y con orificios para los dedos al modo de la flauta dulce), un flautino alla vigésima secunda (pequeña flauta de tres octavas), un clarino con tre trombe sordina (trompeta de ocho pies, en do, y tres trompetas con sordina).

De todo lo dicho se deduce que la orquesta en la música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), a pesar de evidentes y reales progresos, no había alcanzado aún un grado de uniformidad, ni delimitado suficientemente la constitución de una plantilla básica. No obstante, puede hablarse de un instrumental más o menos fijo en las obras orquestales de Bach y de sus contemporáneos: dos flautas traveseras, dos oboes, uno o dos fagots, dos cornos da caccia, dos trompetas, timbales, cuerdas (violines primeros y segundos; violas) y continuo: violoncelo, contrabajo e instrumento de teclado (órgano o clave), con la participación del fagot. La plantilla instrumental del Magnificat incluye tres partes de trompeta, suprime los cornos y hace uso, además, del oboe d'amore.

Muchos de los instrumentos citados, a excepción de los que forman el continuo, que se hallan casi siempre presentes, están reservados a momentos concretos de la obra que resaltan aspectos expresivos o simbólicos determinados. Algunas partes de la composición están confinadas, en la música de Bach, a sonoridades como las del oboe d'amore, el oboe da caccia o la viola d'amore, que no están incluidas en la lista que hemos dado más arriba, y que sirven de base a momentos de significado lirismo y cantabilidad con una correspondencia particular

en las formas de aria y de recitativo acompañado. Los oboes da caccia y d'amore fueron ampliamente utilizados por Bach. En la Pasión según San Mateo pueden encontrarse bellísimos ejemplos. El oboe da caccia, cuya altura se sitúa por debajo de la del oboe normal, cayó en desuso después de la época de Bach. El oboe d'amore, instrumento situado entre el oboe propiamente dicho y el corno inglés, de timbre muy característico, es fácil de identificar por la forma de campana de su pabellón. Ha sido usado de manera infrecuente en algunas partituras modernas (Ravel, Strauss). La viola d'amore es un instrumento de singular sonido debido, en parte, a las «cuerdas simpáticas» tendidas bajo el diapasón. Bach la utiliza en la Pasión según San Juan y en algunas otras de sus obras. Otro tipo de oboe es el denominado taille, que, de hecho, es un oboe tenor en fa. Muchas de las cantatas de Bach requieren este instrumento.

2.5.4. La Orquesta Clásica

A mediados del siglo XVIII se inicia lo que podríamos llamar proceso de “estandarización” de la orquesta. De manera paulatina, los instrumentos van siendo anotados explícitamente en la partitura, con lo que se deja de lado, cada vez en mayor medida, la tendencia a la accidentalidad de las épocas anteriores. Aproximadamente entre 1750 y 1800 se asiste a la consolidación de la orquesta sinfónica; a partir de entonces este conjunto, con bases específicas en cuanto a su constitución, se desarrollará tanto cuantitativa como cualitativamente (mejoras técnicas y, por lo tanto, cambios relevantes en el sonido de los instrumentos), proporcionando la total variedad de giros orquestales conocidos en el siglo XIX y en el XX.

Dos fueron los centros de producción musical más importantes de aquella época, catalizadores del “nuevo estilo” y forjadores de la sonoridad del nuevo concepto sinfónico de la orquesta: Mannheim y Viena. En estas ciudades, más que en cualquier otro sitio, se fraguó la realidad de la forma sinfonía. Mannheim disponía de unos excelentes medios materiales para experimentar en este campo: una orquesta

disciplinada y estable cuya calidad pudo apreciar Mozart. La orquesta fue conocida por la utilización de unos recursos, como el llamado crescendo Mannheim, que en realidad no fue invención de los miembros de este grupo. Uno de sus principales directores fue Johann Stamitz (1717-1757), también fructífero compositor que introdujo notables cambios tanto en el arte de la instrumentación como en los motivos musicales básicos del material sinfónico. En Viena destacaron una serie de compositores a los que, por lo general, no se ha tenido demasiado en cuenta, como Matthias Georg Monn (1717-1750), considerado el más importante por sus aportaciones al concepto estructural de la sinfonía. Pero fue con Haydn y Mozart con quienes esta forma alcanzó el desarrollo que llevó directamente a las realizaciones beethovenianas.

A principios del período clásico, la orquesta estaba compuesta por dos oboes, dos trompas y el grupo de cuerdas. Poco a poco se fueron incorporando otros instrumentos de viento, como las flautas traveseras - por estas fechas la flauta y el oboe eran tocados por un mismo instrumentista- y las trompetas. Como elemento de precisión rítmica se hizo uso de los timbales. Los trombones, en cambio, no tuvieron lugar en la orquesta sinfónica; su utilización quedó relegada a la música sacra, en la que doblaban las partes de contralto, tenor y bajo y a la ópera. El fagot, que no siempre estaba escrito en la partitura fue utilizado regularmente y adquirió a finales del clasicismo, cierta autonomía, alejándose así de la simple función de duplicar la línea del bajo que se le había encomendado en un principio.

Las trompas y las trompetas pasaron a ocupar el papel de “pedales de la orquesta”, con lo que el bajo continuo vio disminuido su papel. De hecho, la desaparición del continuo comenzó hacia 1760, aunque no fue totalmente abolido en la práctica musical hasta finales del siglo XVIII. El órgano y el clave, como sustentadores del desarrollo armónico, cumplieron, aún durante algún tiempo, un significativo papel en la música sacra y en la realización del recitativo seco. El clave se sobreentendía en la ejecución de la música sinfónica, sobre todo en la fase temprana del clasicismo, cuando los instrumentos de la orquesta no asumían la

totalidad de las relaciones armónicas. El compositor actuaba como director desde el clave, concertando a los distintos grupos instrumentales. No era otra cosa lo que Haydn hacía cuando dirigía a la orquesta de los Esterházy, y desde el clave dirigió sus últimas obras cuando, en 1791, se presentó en Londres. Sólo la participación activa de los instrumentos de la orquesta hará comprensible el discurso armónico, lo cual, unido a la nueva concepción del lenguaje musical, acabará desterrando definitivamente el uso del bajo continuo.

Uno de los instrumentos que tendrán una prodigiosa evolución a través de los diferentes usos que de él se han hecho a lo largo de su historia, va a hacer su aparición gradual a partir de 1750. Este instrumento fue el clarinete. Al parecer, la ascendencia del clarinete se encuentra en la familia del chalumeau, grupo que cuenta con varios instrumentos de diversos tipos y tamaños. El clarinete fue empleado de manera intermitente en la primera mitad del siglo XVIII, se dice que la primera mención de este instrumento en una partitura, concretamente en una misa de Faber, data de 1720. Sin embargo, compositores como Haendel y Rameau lo incluyeron en muy pocas obras. En cambio, la renombrada Orquesta de Mannheim lo convirtió en instrumento fijo, incorporando dos al conjunto hacia 1758. Pero fue Mozart quien, a finales de siglo, abrió el camino a este instrumento.

2.5.5. La Orquesta de Beethoven

Beethoven ya no fue un compositor del Antiguo Régimen, maestro de capilla al servicio de un gran señor, sino un compositor independiente que conquistó al público con la fuerza de su personalidad. En el siglo XIX el acto público del concierto tomó otra significación. El compositor dejó de ser un funcionario de corte para convertirse en un bohemio independiente (Schubert, Berlioz) que vivía y moría por y para su arte. Este cambio de actitud crea nuevos planteamientos que van a incidir en una nueva música orquestal.

Un hecho considerable, y que no siempre se ha tenido muy en cuenta, fue la mayor dimensión de la nueva sala de conciertos. De ahí se

desprende un aspecto funcional del hecho acústico que dará lugar a nuevas potencialidades sonoras y en donde el campo de intensidades, los fortes y los pianos, aumentarán su ímpetu y suavidad, así como su poética de contraste. Lógicamente, la orquesta había de contribuir con sus timbres y su estructura evolutiva a afianzar este estado de cosas. Así pues, la presencia del clarinete como instrumento de reciente adopción -que empezó a afianzarse en las obras de Mozart, tomó cuerpo sustancial en la obra orquestal de Beethoven y fue a partir de este momento un timbre imprescindible en la orquesta.

Sin embargo, la envergadura de la nueva orquesta hizo sentir cada vez más la limitación de los instrumentos de embocadura como la trompa o la trompeta, que obligaban a hacer mil equilibrios al compositor. La función que desempeñaron en el nuevo organismo siguió siendo la del tradicional sostenimiento de la armonía y la de potenciar, en lo posible, la sonoridad plena. Pero estos instrumentos, incluida la tuba, rudimentarios aún en esa época, deberán esperar hasta mediados de siglo para encontrar su principal desarrollo con la invención de los pistones, mecanismo que permitirá la unificación general de la escala. Aunque Beethoven tuvo que luchar contra todos estos escollos técnicos, sus aportaciones en el campo de la orquestación fueron extraordinarias. Si bien su plantilla instrumental es bastante similar a la utilizada por Mozart en su última época, aun cuando añadió trombones, flautín o contrafagot en alguna de sus sinfonías y en la Novena amplió el grupo de la percusión, su tratamiento de la orquesta, más enérgico e impetuoso, tiene otra dimensión. Así mismo dará también a los instrumentos solistas del grupo de la madera (flauta, oboe, clarinete o fagot) un valor expresivo todavía inédito; las cuerdas adquirirán una fuerza dramática, un vigor de sonoridad insospechada hasta entonces, oponiendo a este grupo el de la madera y el del metal hasta alcanzar una intensidad de colorido y una acentuación rítmica completamente originales. Ciertamente, como dice Boucorechiiev, “uno de los signos más evidentes de una nueva concepción de la orquesta, donde todos los instrumentos son llamados de pleno derecho a asumir funciones

especiales, es la extralimitación de la supremacía de las cuerdas, de los violines en particular”, pero también de los contrabajos (como aquel magnífico efecto de la tempestad en la Sinfonía “Pastoral” en el que los contrabajos descienden, para simular el rugido de los elementos desencadenados, a unas tesituras graves nunca conseguidas). Beethoven alcanzó los límites de las posibilidades instrumentales; de su arrolladora necesidad de expresión se desprende una fuerza que rebasa los cánones establecidos y da paso a una nueva exigencia instrumental que pone a prueba las verdaderas capacidades del intérprete. En su orquesta los violines aumentan en el agudo la extensión de su escala y la utilización de los instrumentos de viento es progresivamente más efectiva. Poco a poco se hace sentir la necesidad de un nuevo equilibrio y de una mayor cantidad de unidades en las cuerdas para compensar la progresiva importancia de los instrumentos de viento.

. 2.5.6. La Orquesta Posterior a Beethoven

Berlioz amplió el papel y la extensión de la orquesta. Desde sus primeras obras hizo uso del contrafagot, del corno inglés, de cuatro trompetas, de tres o cuatro timbales (Benvenuto Cellini, Sinfonía fantástica), del clarinete bajo, de cuatro arpas e incluso del piano tocado a cuatro manos. Ciertamente, todas las obras de Berlioz abundan en efectos originales, pintorescos o graciosos, como aquel sarcástico del clarinete “requinto” en la Sinfonía fantástica o la utilización de cuatro pianos - caso único - en La tempestad. Subrayemos todavía algunos curiosos procedimientos, como el uso, más ligero, de las baquetas de esponja en los timbales, el ataque en los instrumentos de cuerdas con la madera del arco (col tegno), el uso extendido de la sordina para los instrumentos de viento o la función que desempeña la mano al tapar el pabellón de las trompas para producir un sonido velado y corregir ligeramente la afinación. Todo ello Berlioz lo trata exhaustivamente en su famoso Tratado de instrumentación, obra magistral escrita en 1844 y que es un verdadero compendio de estética musical aplicada que aún hoy tiene autoridad.

Contemporáneo de Berlioz, aunque 10 años menor que él, Wagner entendió la orquesta dramática imbricada dentro de este nuevo concepto. En realidad, Wagner perfeccionó las principales aportaciones del músico francés acomodándolas a su verbo en una textura más tupida y un aliento dramático más conforme a su naturaleza germánica.

La gran evolución experimentada por ciertos instrumentos va a permitir nuevas aventuras y especulaciones tímbricas; casi podría decirse que las nuevas potencialidades de la orquesta nos sitúan ante un instrumento colosal, de registros sutiles, que muy poco tiene que ver ya con la plantilla clásica del siglo anterior. Los principales protagonistas de estos cambios van a ser los instrumentos de metal y su proliferación dentro de este organismo sonoro servirá para cumplir no una función subsidiaria, como en la orquesta de Haydn, sino un papel esencial. Estos instrumentos van a permitir, gracias al mecanismo de los pistones, obtener todos los sonidos de la escala cromática y participar de pleno derecho en la textura orquestal. Éste es, sin lugar a dudas, el progreso técnico más considerable que aportó el Romanticismo a la orquesta. A partir de aquí, al sentirse progresivamente liberada, la orquesta aumentó su potencia y su registro. La suma de instrumentos diversos añadió mayor complejidad a la partitura, que, si en una etapa anterior podía contar con un número discreto de pautas, alrededor de unas doce- que debían leerse verticalmente, en la orquesta moderna puede dar cabida a un número extraordinario que puede llegar a 40 pentagramas simultáneos. La nueva potencia del metal exigió, pues, un nuevo equilibrio de toda la masa instrumental, de modo que el número de las cuerdas pudiera llegar a compensar el peso del viento.

Pero aquí surge una pregunta lógica: si Wagner escribió para la voz y ésta debía fusionarse con la orquesta, ¿cómo podía prevalecer por encima de un aparato sonoro como, por ejemplo, el de la Tetralogía? El trato de la voz en la obra de Wagner es de una tensión y envergadura muy superior a las de la ópera convencional; su melodía, sus giros, la extensión de sus saltos se ajusta al contenido del lenguaje tanto armónico como orquestal. Wagner entendió la orquesta como un cuerpo

unitario y él mismo al preocuparse por la construcción de nuevos instrumentos de metal para intensificar la magnitud de sus dioses- calculó la sonoridad algo tamizada de la orquesta en el foso del teatro. En el drama wagneriano la orquesta no sólo comenta, sino que interviene en la acción; la técnica del leitmotiv permite reconocer por un juego de símbolos no sólo la presencia de los personajes en la textura instrumental, sino incluso sus sentimientos, sus intenciones, sus pensamientos secretos, de modo que la orquesta se convierte en un hilo conductor del drama a un nivel subconsciente para el espectador. Por esto su lugar es el foso, y es desde el foso desde donde el director coordinador de todos los elementos, planifica el difícil diálogo voz y la orquesta.

2.5.7. La Orquesta Contemporánea

Con Mahler y Strauss asistimos al apogeo de la gran orquesta, un apogeo que representó la culminación de un proceso y la abertura conceptual -particularmente en Mahler, hacia el futuro. Ambos músicos sintetizaron en su obra todas las innovaciones de la música europea del siglo XIX apoyándose en argumentos literarios que permitían integrar el sensitivo y maravilloso timbre de la voz en la orquesta. Sobre la base de los desdoblamientos por familias instrumentales y un acrecentamiento del grupo de metales que se correspondía con una gran profusión de instrumentos de percusión, ambos compositores abordaron enormes orquestas que parecían realizar al fin el sueño de Berlioz.

El importante fenómeno nacionalista que surgió a mediados del siglo XIX y que encontró en Rusia, con el Grupo de los Cinco, una vitalidad dio a la música de aquel país una proyección capaz de extenderse hasta la brillante orquesta rusa del siglo XX.

El famoso Grupo de los Cinco, integrado por Balakirev, César Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov y Borodin, va a insuflar una nueva savia a la música culta a partir de la popular las melodías orientales, que favorecen un colorido tímbrico nítido y recortado en su arabesco, van a poner de relieve una manera nueva de orquestar a partir de los timbres

puros e individualizados de la orquesta. Esta coloración orquestal de la música rusa, tan distinta a las mixturas occidentales, será un factor decisivo que, en cierta manera, influirá en el concepto instrumental del impresionismo francés. Ambos países han tenido siempre un agudo sentido de la valoración del timbre, unos trazos lumínicos inconfundibles que están muy lejos de la ampulosidad germánica. No es por azar por lo que la mejor orquestación de los Cuadros de una exposición de Musorgski fue realizada por el más exquisito orquestador que ha tenido Francia: Maurice Ravel. Como tampoco es casual que el Pelléas et Mélisande de Debussy naciera a la sombra del Borís Godunov.

Quizá no debiera separarse de manera disyuntiva la orquestación propiamente dicha del concepto de composición. A medida que avanza el siglo, a través de las intuiciones colorísticas rusas y en la medida en que nos acercamos al impresionismo musical, las combinaciones instrumentales inéditas quedan cada vez más integradas dentro del pensamiento global que combina la estructura con el color. Así como en el impresionismo pictórico la matización cromática llega a imponerse a veces al propio sujeto del cuadro, en la música se multiplican los matices, se precisa si los violines deben tocar a punta d'arco, sulla tastiera o sul ponticello, se enriquece con toda clase de observaciones la manera como debe ser atacada una nota o una frase, o sea, el pentagrama se puebla con una selva de imágenes poéticas que pretenden crear un estado de espíritu.

La música del siglo XX se caracteriza por un estricto revisionismo en todos los órdenes establecidos, por un cuestionar la tradición, por investigar hechos subjetivos y objetivos, físicos y estéticos, hasta llegar a las mismas fuentes que les dieron origen. La música, como las demás ramas del saber, ha sido objeto de un estudio empírico y teórico que la ha llevado al descubrimiento de nuevos aspectos en la constitución misma del sonido y a cambios de importante repercusión estética.

El siglo XX se ha permitido el lujo, después de la fastuosidad posromántica, de investigar y profundizar en la esencia misma del

timbre; su especulación le ha llevado a descubrir aspectos inhabituales en la manera de tratar los instrumentos de siempre: el compositor ha descubierto que las cuerdas del violín pueden ser frotadas y hasta percutidas, con la madera del arco (col legno) produciendo una sonoridad distorsionada; que se las puede frotar normalmente en un extremo, casi encima del puente (sul ponticello), lugar donde la cuerda no vibra en toda su amplitud, dando como resultado un sonido metálico y penetrante; que puede usar del trémolo labial en los instrumentos de viento (frullato o Flatterzunge), etc. Poco a poco se ha conseguido una sonoridad siglo xx con una cantidad importante de recursos que amplifica y prolonga los medios tradicionales. Una partitura de Schönberg o de Berg suele estar vestida con tal lujo de detalles, poblada de tal cantidad de matices, que su lectura resulta en extremo ardua y compleja.

El espectro tímbrico de la música de nuestro siglo es de tal riqueza que ha llegado incluso a desbancar a otros elementos musicales, como la melodía o la medida del ritmo, que parecían de primer orden. Una composición musical, desde hace tiempo, puede justificarse fundamentalmente por el color. Así, la transmutación tímbrica de un acorde fijo que pasa por distintos instrumentos irisándose paulatinamente como sucede en la tercera de las Cinco piezas para orquesta, Op. 16 de Schönberg, que ostenta el título de “Colores”, o como en la “melodía de timbres” la famosa Klang farbenmetodie de la Escuela de Viena, que consiste en un cambio de instrumento a cada nota de una melodía- da por resultado una secuencia de multicolores puntos en sucesión. Quizá por paralelismo con la pintura pueda hablarse de “puntillismo musical”, como sucede en muchas obras de Webern, particularmente en la Sinfonía Opus 21, cuyos sonidos rodeados de silencios quedan aislados entre sí, aunque unidos por un inaudible y misterioso hilo conductor. La orquesta queda aquí, sin embargo, reducida a su mínima expresión.

El fenómeno del jazz, por ejemplo, ha sido uno de los más revolucionarios; una trompeta o un trombón en labios de un virtuoso del jazz nada tiene que ver con la utilización que el pasado había hecho de

estos instrumentos. El modo en que, en Nueva Orleans, sin duda por desconocimiento se emplearon estos instrumentos abrió un campo insospechado de posibilidades que revirtieron en la música de concierto. Stravinski supo aprovechar estas nuevas perspectivas, las hizo suyas y las incorporó a sus siempre revolucionarias producciones. La aportación que la improvisación jazzística ha hecho con los instrumentos clásicos ha permitido descubrir aspectos completamente desconocidos de virtuosismo en la ejecución, ampliando extraordinariamente los recursos habituales. Ya hemos hablado de la brillantez orquestal de la escuela rusa. Stravinski, por ejemplo, utilizará una escritura orquestal siempre efectiva en su trazo virtuosista. Citemos, a título de ejemplo, *Petrushka*, *La consagración de la primavera* y *El pájaro de fuego* o, dentro del género menor, la reducida elección instrumental de *La historia del soldado*, en la que intervienen un instrumento agudo y uno grave de cada familia: un violín y un contrabajo, un cornetín y un trombón, un clarinete y un fagot, todo ello acompañado de un rico despliegue de la percusión.

En sus obras Bartók explícito siempre hasta los más insignificantes detalles, como la distribución de los ejecutantes, la colocación de los instrumentos de percusión, etcétera. De aquí al concepto de sonido estereofónico o relieve espacial sólo hay un paso. En la mayor parte de las obras de este siglo, como ya habrá podido observarse; se ha concedido una atención cada vez más importante al grupo de la percusión, el cual, al ampliar las relaciones disonantes y la indeterminación sonora, ha ido encontrando un mundo cada vez más a su medida, un mundo que le ha permitido, a su vez, amplificar extraordinariamente su gama de timbres como una prolongación necesaria y lógica de la creciente evolución tímbrica de la orquesta. Así encontramos familias enteras dentro del sonido indeterminado de címbalos, de exóticos instrumentos de membranas (bongos, tam-tams, tumbas), escalas completas de temple blocks chinos, cencerros, variedades de litófonos, etc. Es, desde luego, un campo abierto a todas las posibilidades que se ha convertido en uno de los grupos predilectos (combinado con instrumentos percusivos de entonación fija como el

xilófono, la marimba o el vibráfono, a los que podría añadirse también la celesta) de la especulación contemporánea.

Aunque parcial y entrecortadamente enunciado, con lo expuesto queda claro, sin embargo, que el siglo XX tiene una manifiesta preocupación por el hecho tímbrico. Podríamos todavía continuar esta relación dejando testimonio del piano preparado de John Cage, de la invención de las ondas Martenot tan oportunamente utilizadas por Messiaen-, de la significación que ha tenido para la historia del timbre contemporáneo la música electrónica, la música concreta de Schaeffer o el estudio acústico que el laboratorio ha permitido hacer sobre el sonido en cuanto hecho físico. La visualización de las ondas, la manipulación directa en la cinta magnética del espectro tímbrico y la posible descomposición de la superposición de ondas en curvas simples sinoidales ha abierto un campo de conocimiento que permite realizar una nueva química con el sonido y jugar la creación siempre será juego- a componer con un mejor conocimiento de los elementos base. De este modo, las obras escritas después de esta experiencia con los instrumentos tradicionales de la orquesta, como sucede con *Atmósferas*, de Ligeti, crean la sugestión de una sonoridad de carácter futurista.

Hoy existen posturas muy diversas y una información instantánea a nivel mundial que multiplica sobremanera las investigaciones técnicas y estéticas sobre el arte y la música en particular. Tanto Oriente como Occidente han recibido mutuas influencias (desde la sonoridad de los gamelans de la isla de Bali, hábilmente sugeridos en *Amores*, de John Cage, hasta la incidencia de la música americana al otro lado del planeta), que pueden ser observadas en los más nimios detalles de las músicas de la posguerra.

. 2.5.8. El Director de Orquesta

El director de la orquesta cumple una función clave en la orquesta sinfónica, e incluso de la formación musical. Es una persona que no sólo mantiene el tiempo de la pieza y da las entradas de los instrumentos para que la interpretación sea coherente, sino que debe interpretar la partitura

según el concepto “global”, manteniéndose fiel al espíritu original de la obra, pero dando una visión personal. Para conseguirlo, debe conocer en profundidad la vida y obra de los compositores. El director no aparece en la orquesta hasta el siglo XIX, cuando realmente se establecieron los estándares de orquesta sinfónica, y surgió casi por motivos estéticos. Antes era el primer violín (concertino), el clavecinista u organista quien dirigía (continuista), y actualmente se encargan de afinar el conjunto y de la colocación del director dentro del campo visual de los intérpretes. El solista en las obras se sitúa junto al director.

2.6- Antecedente histórico del concierto para trompeta y orquesta en Eb

Mayor de Franz Joseph Haydn

2.6.1. Historia:

El nacimiento de esta joya del clasicismo, última obra para solista compuesta por el maestro austríaco, data de 1796 y presenta un gran paso hacia adelante en la historia de nuestro instrumento. El paso de la trompeta antigua, la trompeta natural, la trompeta del fenómeno físico-armónico a la trompeta cromática. Dónde encontramos el comienzo de esta historia, de este proceso evolutivo de la Trompeta.

Para ello, debemos remontarnos a una fecha: 1791. Y a un lugar: Londres. Principalmente, en esta ciudad será aunque también se moviera por otros centros culturales británicos donde vivirá el maestro austriaco desde enero de 1791 hasta junio de 1792. Lo que ocurrirá en esta época determinará el futuro de la trompeta.

El motivo de este viaje, de este cambio de residencia no es casual. En 1790, un año después de la Revolución francesa de 1789 que conmocionó a toda Europa, murió Nicolás, el patriarca de lo Esterházy, y su sucesor resultó ser un hombre sin interés por la música, que despidió a la orquesta y jubiló a Haydn. Con tal motivo, el maestro aceptó la oferta de Johann Peter Salomon, un empresario musical alemán, para viajar a Inglaterra y dirigir sus nuevas sinfonías con una gran orquesta.

En esta época, Haydn entrará en contacto con músicos de aquel país, por tanto, también con trompetistas, los cuales investigaban en diseños que aportaran a la trompeta natural mejoras, ya fueran tímbricas, dinámicas, de afinación o que amplíen las posibilidades del instrumento, por ejemplo, convirtiéndolo en cromático. Él ha conocido en Londres la trompeta de varas (slide trumpet) muy utilizada en Inglaterra y, la cual, no sólo aportaba una mejoría debido a la posibilidad de una corrección en la afinación del instrumento, sino que ampliaba el número de notas del instrumento.

También conoció allí otro invento que mejoraba la afinación y permitía tocar notas adicionales, era una trompeta de plata que poseía agujeros (vent holes drilled in) construída para la orquesta personal del rey Jorge III de Inglaterra)¹ (este instrumento se encuentra en el Museo de Londres). A su vuelta a Viena en junio de 1792, Haydn trae de Londres no sólo información sobre innovaciones para la trompeta, sino muchas ganas e interés por el desarrollo del instrumento.

No se demorará en contactar con su amigo el virtuoso trompetista del Cuerpo de Trompetistas del Teatro y la Corte Imperiales, Anton Weidinger. Es poco lo que se sabe sobre la relación entre Haydn y Weidinger. Conocemos que Haydn fue el padrino del trompetista el día de su boda. Debemos suponer que habría de existir una relación anterior entre ambos músicos, y si así fuese, bastante estrecha, puesto que la figura del “padrino de bodas”, podamos comprender que no se le ofrece a cualquiera.

Entre 1793 y 1796 realiza sus trabajos, obteniendo finalmente la que sería la 1796, cuando Haydn compone su concierto, aunque no sería hasta 4 años después que se interpretara en público por primera vez.

Este instrumento, al que se le denominó trompeta de llaves o que el mismo Weidinger llamó organisiert Trompette (trompeta organizada) parece que consistía de 3 llaves. La que se usó para el concierto contaba con tres, aunque existían otras con 5.

Los cuatros años de espera desde su composición hasta su estreno se debían a un evidente periodo de estudio, de preparación. El virtuoso vienés tenía que practicar antes de salir al público con el concierto de Haydn. Para ello, hizo dos apariciones anteriores con su trompeta organizada, una de ellas fue el 2 de diciembre de 1798 con la Pieza Concertante en Mib M de Leopold Kozeluch para mandolina, trompeta de llaves, contrabajo, piano y orquesta; la segunda tuvo lugar en 1799 aunque no hay constancia exacta de la fecha con el concierto de Johann Weigl para corno inglés, flauta de a'more, trompeta de llaves, viola de a'more, clave, violoncelo y orquesta. La repercusión mediática y musical de este acontecimiento fue de gran interés. Al trabajo firmante (Weidinger) se le ha dado la oportunidad de dar un acto musical en el Teatro Nacional de la Corte Imperial el 28 de marzo. En esta ocasión, su intención es presentar al mundo por primera vez, para que sea juzgada, una trompeta organizada la cual él ha inventado y traído , después de siete años de duro y arduo trabajo para lo que él considera puede ser descrito de perfección: contiene varias llaves y va a ser utilizado para interpretar un concierto compuesto específicamente para este instrumento por el señor Franz Joseph Haydn, Doctor en Música concierto, el cual, Anton Weidinger trompetista del Teatro y de la Corte Imperiales tiene el honor de anunciar. Para poder hacernos una idea sobre este instrumento, sobre su timbre y potencial es interesante mencionar la crítica que hizo entre 1802/03 el periódico Allgemeine Musikalische Zeitung. La crítica dice así, "el miedo que nosotros tuviéramos en un principio que este instrumento pudiera haber perdido algo de su carácter pomposo ha sido refutado con las demostraciones públicas del señor Weidinger, esta trompeta conservó la sonoridad plena y penetrante, pero adquirió otro timbre más dulce y delicado, el cual sería imposible de hacer mejor con un clarinete".

Podemos encontrar otra opinión, esta vez de nuestros días, del año 2005 del gran trompetista inglés Crispian Steele-Perkins sobre la potencia, el volumen de la trompeta de llaves: Si no se sopla demasiado fuerte, se obtiene un sonido perfecto, si comienzas a saturarlo de aire suena muy

desagradable. Es por eso que la gente dice que no tuvo éxito. No lo hizo en la orquesta porque no tocaba fuerte. (Pág. 57).

El 2 de febrero de 1803, el periódico británico The Times comentó lo siguiente: Weidinger, primer trompetista de su Majestad, el Emperador del sacro Imperio Germano, llegó hace unos días desde Viena. Los músicos amateurs serán altamente gratificados al oírle con la Trompeta organizada (trompeta de llaves), la cual él ha inventado y de la que Haydn habla con entusiasmo. Parece ser de gran aceptación que Weidinger, quien estrenó el Concierto para trompeta de Haydn en Viena en 1800, tocará esta obra en esta gira de conciertos.

Tendrían que pasar casi 120 años para que este concierto volviera a escucharse en Inglaterra. En esta ocasión sería el 30 marzo de 1932 en una emisión de la BBC por Ernest Hall. Incluso en la ciudad de Viena, con la cual este concierto está intrínsecamente conectado, no encontramos ni grabaciones ni testimonios sobre esta obra anteriores a un periodo de 100 años.

A pesar de todo lo mencionado acerca del éxito, el reclamo, la expectación que causó dicha obra curiosa y desgraciadamente, tras la primera representación pública del concierto interpretando la parte solista Weidinger el concierto cae en el olvido. No sería hasta en 1899 que el trompetista austriaco Paul Handke transcribiera la parte solística del manuscrito original de Haydn. Fue redescubierto a finales del siglo XIX. El trompetista vienés emigró a Estados Unidos donde se convirtió en el primer trompeta de la Orquesta de Filadelfia (1901-1903) y, posteriormente, en primer trompeta de la Sinfónica de Chicago (1903-1912). Habría que esperar hasta 1908 para volver a escuchar representado este concierto por el profesor Franz Rossbach acompañado por la Filarmónica de Viena, en esta misma ciudad.

En marzo de 1914, Eduard Seifert (1870-1965), trompeta solista de la Staatskapelle de Dresde lo interpreta en esta ciudad, Seifert copió el manuscrito de Rossbach.

El 23 de junio de 1938, el concierto fue retransmitido por la BBC. El solista en esta ocasión fue el trompetista inglés George Eskdale. Se interpretaron solamente el Segundo y el tercer movimiento. Esta transmisión radiofónica fue grabada en disco de vinilo de 78 rpm por la Columbia Records. Este testimonio sonoro fue lanzado en 1939 y es conocido como la primera grabación del concierto para trompeta de Haydn de la que se tiene noticia. Aunque ésta es la opción más generalizada hay algunos estudiosos como Brian Moore que defienden la idea de que la primera grabación fue realizada por el trompetista inglés Ernest Hall, siendo a su vez también la primera interpretación de la era moderna, como motivo de la Conmemoración del Bicentenario del nacimiento de Haydn; el 30 de marzo de 1932. La BBC sería también en esta ocasión la encargada de tal grabación.

Incluso en nuestros días que la obra del maestro austríaco es universalmente conocida, considerada uno de los más destacados ejemplos de la producción artística de Haydn, que ha sido grabada en múltiples ocasiones, publicado en numerosas ediciones y es un standard de los exámenes y audiciones de nuestro instrumento pues, aun así, las verdaderas intenciones del compositor han sido sólo parcialmente entendidas llegando en muchos casos a hacerse interpretaciones erróneas y muy alejadas de la realidad.

2.7- Biografía de Franz Joseph Haydn

Franz Joseph Haydn, nació en Rohrau, Austria en 1732 y muere en Viena en 1809. Fue un compositor Austríaco que al lado de Mozart y Beethoven, Haydn es el tercer compositor representante más grande del clasicismo vienes. Aunque no fue apreciado por la generación romántica, que lo consideraba excesivamente ligado a la tradición anterior, lo cierto es que sin su aportación la obra de los dos primeros, y tras ellos Schubert o Mendelssohn, nunca habría sido lo que fue. Y es que Haydn, más que a ningún otro, se debe el definitivo establecimiento de formas como la sonata y géneros como la sinfonía y el cuarteto de cuerdas, que se mantuvieron vigentes sin apenas modificaciones hasta bien entrado el siglo XX.

Nacido en el seno de una humilde familia, el pequeño Joseph Haydn recibió sus primeras lecciones de su padre, quien después de la jornada laboral, cantaba acompañándose del arpa, dotado de una hermosa voz, en 1738 Haydn fue enviado a Hainburg, y dos años más tarde a Viena, donde ingresó en el coro de la catedral de San Esteban y tuvo oportunidad de perfeccionar sus conocimientos musicales.

Allí permaneció Haydn hasta el cambio de su voz, momento en que, tras un breve pJna forma sonata basada en la exposición y el desarrollo de dos temas melódicos, al que seguían otro lento en forma de Aria, un Minueto y un Rondó conclusivo. No es, pues, de extrañar que Haydn haya sido considerado el padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerda: aunque ambas formas existían como tales con anterioridad, por ejemplo, entre los músicos de la llamada Escuela de Mannheim, fue el quien les dio una coherencia y un sentido que superaban el puro divertimento galante del periodo anterior. Si trascendental fue su papel en este sentido, no menor fue el que tuvo en el campo de la instrumentación, donde sus numerosos hallazgos contribuyeron decisivamente a ampliar las posibilidades técnicas de la orquesta sinfónica moderna.

2.7.1. Obras

Haydn fue un compositor prolífico, no solo porque vivió 77 años, sino también porque fue un trabajador incansable con una inextinguible imaginación musical. Entre sus logros más notables está la composición de 104 Sinfonías. A continuación, tenemos las obras más famosas de Franz Joseph Haydn:

- Concierto para violonchelo No.1
- Cuartetos de Cuerdas Opus 76
- Sonata para Piano No.31 en La bemol
- Misa de Lord Nelson Oratorio
- La Creación Oratorio
- Las Cuatro Estaciones

- Sinfonía No.34 en Re menor
- Sinfonía No.45 La Despedida
- Sinfonía No.88 en Sol mayor
- Sinfonía No.92 Oxford Sinfonía
- No.82 El Oso Sinfonía
- No.83 La Gallina Sinfonía
- No.85 La Reina Sinfonía
- No.94 Sorpresa Sinfonía
- No.100 Militar Sinfonía
- No.101 El Reloj Sinfonía
- No.102 en Si bemol
- Sinfonía No.103 El Redoble del Tambor
- Sinfonía No.104 Londres

2.7.2. Catálogo de las obras de Haydn

- El catálogo de “Hoboken-Verzeichnis” tiene un total de 750 obras de Joseph Haydn y fue compilado por Anthony van Hoboken entre 1957 y 1978.
- Sinfonías (104)
- Oberturas (16)
- Divertimentos de 4 ó más partes (47)
- Cuartetos de Cuerdas (83)
- Divertimentos en 3 partes (11)
- Tríos de Cuerdas (21)
- Dúos Varios (6)
- Conciertos para varios Instrumentos Marchas (7)
- Danzas (29)
- Obras varias para Barítono (12)
- Tríos para Barítono, Violín o Viola y Cello (126)
- Dúos para Barítono (25)

- Conciertos para Barítono (3)
- Divertimentos con Piano (13)
- Tríos para Piano, Violín o Flauta y Cello (40)
- Dúos para Piano Sinfonía No.85 “La Reina” en si bemol – 2º Movimiento
- Sonatas para Piano (52)
- Piezas para Piano (12)
- Piezas para Piano a 4 Manos (2)
- Conciertos para teclados (11)
- Piezas para Reloj Mecánico (32)
- Trabajos sobre las últimas 7 palabras de Cristo Stabat Mater
- Oratorios (3)
- Misas (14)

2.7.3. Otros trabajos de música

- Sacra Cantatas y Arias con Orquesta Canciones para 2, 3 y 4 voces.
- Canciones y Cantatas para Piano Cánones (Sacros 10; Seculares 47)
- Óperas (13)
- Marionette Operas (Singspiele)
- Música Incidental
- Arreglos de canciones populares escocesas (273)
- Galesas (60).

CAPITULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1.- HIPOTESIS

Los elementos para el análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn son: tonalidad, contraste, elaboración de la obra, motivación, diálogo.

3.2. – VARIABLE

Análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.

3.2.1.- Definición conceptual:

Los aspectos técnico-procedimentales y formales empleados en la composición del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.

3.3- POBLACIÓN Y MUESTRA

Este trabajo de investigación tiene como objeto de estudio la obra: CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA EN Eb MAYOR, del compositor FRÁNZ JOSEPH HAYDN.

3.4- TIPO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación fue descriptivo simple.

3.5.- DISEÑO DE INVESTIGACION

La presente investigación tiene carácter analítico No experimental.

3.6- PROCEDIMIENTO

La presente investigación se realizó a través del Análisis Musical de la Obra “Concierto para Trompeta y Orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn”, sobre:

- Información analítico musical
- Información temático formal
- Análisis descriptivo de los datos recogidos

3.7- TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOJO DE DATOS

3.7.1.-TECNICAS

- Tabla de observación: Con el propósito de recoger información sobre análisis musical.
- Análisis documenta: Para depurar información.

3.7.2.-INSTRUMENTOS

- Ficha de análisis musical.

VARIABLE	DIMENSION	INDICADORES
ANALISIS MUSICAL DEL CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA Eb MAYOR DE FRANZ JOSEPH HAYDN	Armónica	Progresión armónica tonal
		Acordes no convencionales
		Ostinato
	Rítmica	Disminución
		Aumentación
		Isomelos
		Modulación de tempo
		Sincopa
		Modulación
		Tempo
	Textura	Estratificación
		Cambio de textura
		Densidad
		Imitación
	Tonalidad	Tonalidad convencional
	Forma	1er mov. Sonata
		2do mov. Lied
		3er. Mov. Rondó

3.8- TÉCNICA DE PROCESAMIENTO DE DATOS

La técnica de procesamiento de datos se realizó mediante la observación que es una tabla de recolección de datos que consiste en describir las técnicas empleadas de los aspectos técnico-procedimentales empleados en el Concierto para Trompeta y Orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.

IV. RESULTADOS

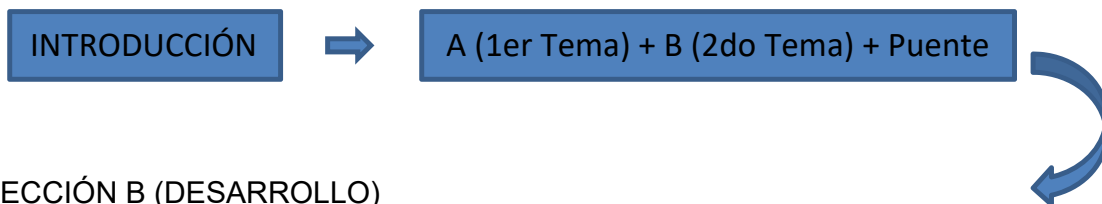
4.1. RESULTADOS

Los resultados obtenidos en esta investigación, sobre el concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn; se logró analizar los elementos histórico – contextuales, estilo del autor, motivación, elaboración de la obra y características interpretativas de la obra. Obteniendo los siguientes resultados:

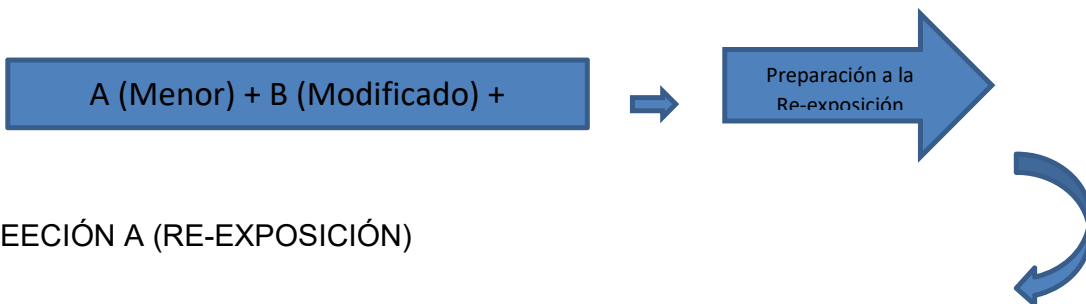
4.1.1. ANÁLISIS FORMAL

PRIMER MOVIMIENTO

SECCIÓN A (EXPOSICIÓN)



SECCIÓN B (DESARROLLO)



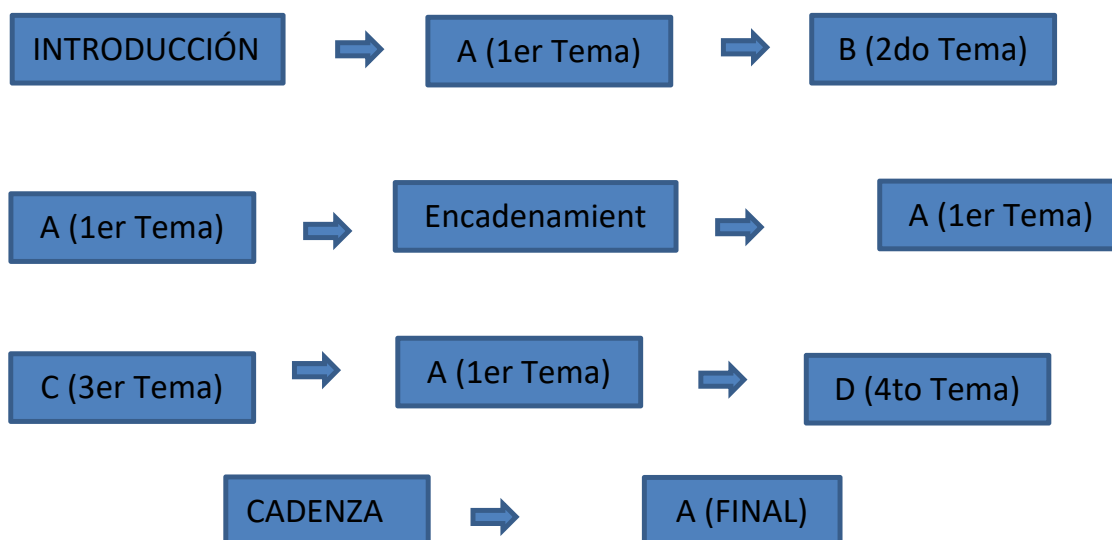
SECCIÓN A (RE-EXPOSICIÓN)



SEGUNDO MOVIMIENTO



TERCER MOVIMIENTO



4.1.2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ARMÓNICO

PRIMER MOVIMIENTO

EVENTO	COMPÁS	TONALIDAD	PARTICULARIDAD
EXPOSICIÓN			
Introducción	1 - 18	Empieza en la tonalidad de Eb mayor, terminando en el acorde F7 (b5/b9) Ger6.	Empieza en la nota de Eb, exponiendo el tema A (principal).
	19 – 31	Empieza en Bb, luego continúa en la tonalidad de Eb.	Cambio de textura y muestra del tema B.
	32 - 36	Tonalidad de Eb.	Encadenamiento al primer tema.
Tema A	37 - 48	La trompeta comienza exponiendo el motivo principal. En Eb Mayor	
Puente	49 - 51	Sobre el quinto grado (Bb), introducción de variaciones rítmicas.	

	52 - 59	Empieza en la tonalidad Eb con modulaciones.	Cambio de Textura.
Tema B	60 - 72	En tonalidad de Bb, terminando en F Mayor.	Con motivo rítmico sincopado y en aumentación.
	73 - 83	En tonalidad de Bb	Notas largas bajando cromáticamente.
Parte conclusiva	83 - 92	En tonalidad de Bb, quedando en G mayor para modular a Cm.	
DESARROLLO			
	93 - 117	El tema A es expuesto en Cm, combinándolo con el Tema B.	
Puente	117 - 124	Sigue en la tonalidad de Bb, para resolver en Eb.	
RE-EXPOSICIÓN			
	125 - 143	En Eb Mayor	Retomando los motivos rítmicos anteriores.
	143 - 167	En Bb Mayor,	Introducción de un motivo rítmico de tresillos.
CADENZA			
	168	En Eb y modulaciones.	A piacere, ad libitum.
CODA			
	169 - 173	En Eb Mayor.	Final.

SEGUNDO MOVIMIENTO

EVENTO	COMPÁS	TONALIDAD	PARTICULARIDAD
Introducción	1 – 8	En Ab mayor	Introducción orquestal con el tema A (Principal)
Tema A	9 - 18	Tema principal A, en Ab Mayor	
Tema B	19 - 21	Cambia a tonalidad de Eb Mayor,	
	22- 26	Modula a Ab menor, pasa de Cb aum a Fb Mayor. Termina en Ab menor.	
Puente	27	Ab7 – Eb7,	
	28 - 29	Modulaciones armónicas Dbm – Ebm – Fb7 – Cb / Dbm7 – Abm – Gdis – Abm.	
	30 - 32	Eb con modulaciones para resolver y retomar la tonalidad principal.	
Tema A	33 - 42	Retoma el tema principal.	
Final	43 - 50	En Eb7, con pequeñas modulaciones para terminar en Ab.	

TERCER MOVIMIENTO

EVENTO	COMPÁS	TONALIDAD	PARTICULARIDAD
INTRODUCCIÓN			
Introducción	1 – 12	En tonalidad de Eb mayor.	El tema A empieza con las cuerdas
	13 - 26		Retoma el tema con toda la orquesta.
	27 – 44	En Bb7, pequeñas modulaciones para resolver en Eb.	Cambio de Textura
Tema A	45 - 68	En tonalidad de Eb mayor.	Tema principal expuesto por la trompeta solista.
Puente	68 - 72	En Eb Mayor.	
	72 - 77	Empieza en Eb , pasando por D dis, B dis para quedar en Cm. Modula de C7 a F.	
Tema B	78 - 98	En F mayor	
Encadenamiento	98 - 101	F Mayor	Dinámica Fuerte.
	102 - 108	A dis / Bb / F / Bb / Am / Bb	Cambio de dinámica
	108 - 120	F7 Bb	Cambio de Textura
	120 - 124	Bb	
Cadenza	124	En Bb	Cadenza a Piacere (Opcional)
Tema A	125 - 138	En tonalidad de Eb mayor.	
	137 - 141	En Eb	Orquesta sola
	142 - 149	Modula a Ab Mayor	
	149 - 163	En Fm / C7	

Encadenamiento	164 - 172	En F	
	173 - 179	G7	
	179 - 180	Bb7	
Tema A	181 - 192	En Eb	
Puente	192 - 199	Eb	
Tema C	200 – 209	Tema C en tonalidad de Eb	Cambio de Dinámica
	210 - 214	En Eb	
	214 - 220	Bbm / Eb7 / Ab – Aaum / F / Eb – Bb / Eb Ab	
Encadenamiento	221 - 226	En Eb	Orquesta sola
	226 - 231		Con la trompeta
	233 - 237		
Tema A	238 - 241	En Eb	Motivo del Tema A
Puente	241 – 245	Eb / A dis	
	245 - 248	Bb	
Tema D	249 - 256	En Eb	
Encadenamiento	256 - 260	F 7	
	260 - 270	Eb / Bb7 /D dis/ G / Cm /Eb7	
	271 - 278	Eb7 / Ab – Ddis / En Eb	
Cadenza	279	Bb	A piacere
Tema A	280 - 295	En Eb	Conclusivo

4.1.3. Análisis general

a) Primer movimiento.

Era práctica común en los conciertos del período clásico, especialmente en los primeros movimientos, que hubiese una introducción orquestal que presentara el material temático que iría más tarde a presentar el solista. Así ocurre también en el concierto de [Haydn](#).

El problema de esta interpretación que hago, de esta reflexión, es que en la introducción orquestal las articulaciones no coinciden entre cuerdas y vientos; pero es que, a veces, no coinciden ni los vientos entre sí.

Considerar la posibilidad del desinterés o desidia por parte del compositor creo que sería injusto y totalmente alejado de la realidad.

El por qué la partitura solista está tan vacía de articulaciones creo que se debe a la confianza depositada en el intérprete por parte del compositor. Debemos recordar que [Anton Weidinger](#) fue un virtuoso de su tiempo. Perteneciente al Cuerpo de trompetistas de la Corte y del Teatro imperiales, por tanto, al mundo de la trompeta natural. Fue un trompeta perteneciente al grupo de los “musicales”, los de la Corte. Especialistas en la técnica clarín o que tan fuertemente arraigada seguía en la segunda mitad del Siglo XVIII en los gremios de trompetistas de Alemania y Austria.

Las diferencias más notables se encuentran en los grupos de figuración rápidos, como los pasajes de semicorcheas de los primeros y terceros tiempos, y en el segundo movimiento en general.

Con respecto al tratamiento de las semicorcheas se observa en las múltiples ediciones que la práctica más habitual es la de 2-2, es decir, dos ligadas-dos picadas. Así ocurre en las ediciones de Hall, Bowman y Voisin o en las grabaciones de Eskdale, Mortimer, Wobisch, Stringer o [André](#).

A mi entender, esto no deja de ser una **herencia de la técnica clarín**, que venía ya empleándose desde el Siglo XVII.

Al respecto, dice Johannes Quantz en su tratado: "Las notas más rápidas de un mismo valor en una pieza deben tocarse con cierta desigualdad". El concepto de desigualdad, el *inégaie*, por el cual la belleza se encuentra en la diferencia.

Este concepto, esta manera de entender las figuraciones rápidas se extiende en el tiempo mínimo un siglo más. Al respecto, encontramos la opinión del gran solista de corneta y pedagogo [Jean-Baptiste Arban](#), el cual dice en su famoso método para corneta: "Sería monótono tocar siempre staccato sin introducir la ligadura. Su mixtura (es decir, el empleo conjunto de 2 picadas-2 ligadas) da una agradable variedad y, al mismo tiempo, facilita la aceleración del movimiento" (Arban 1907, 154).

Volvamos atrás en el tiempo para mencionar una importante reseña que hace al respecto [Altenburg](#). En 1795 dijo: "El golpe de lengua (tonguing) es así designado porque no puede ser interpretado de no ser mediante un claro y certero golpe de la lengua, por medio de la pronunciación de ciertas cortas sílabas dentro de la boquilla. Este golpe de lengua es de diferentes tipos, tanto para el picado simple como para el doble no pronunciamos las sílabas de una única manera" (Altenburg 1974, 91).

b) Segundo movimiento.

Es un andante, también en forma sonata, en la tonalidad vecina de La bemol mayor (algo característico del Clasicismo: cuando el primer movimiento se encuentra en modo mayor el segundo lo hace en la tonalidad de la subdominante de la tonalidad del primer movimiento), de tono romántico, en el que recurre a las modulaciones ahora posibles con la nueva trompeta (por ejemplo a Do bemol mayor, imposible hasta ahora para una trompeta) y a los cromatismos, con descensos en semitonos durante su corto desarrollo (Mi bemol, Re, Re bemol, Do). Aquí el solista se permite "cantar" como nunca antes lo había hecho una trompeta en los cálidos sonidos graves.

El segundo movimiento es el que más incertidumbre crea en lo referente al tempo y al carácter.

Aunque la idea o versión más generalizada es la de un estilo cantábile y legato, no siempre ha sido así. Por ejemplo, nos encontramos con la interpretación que George Eskdale hace en 1932 y 1952, la que en 2001 hace [Steele-Perkins](#) o la que en 2012 hace Markus Würsch. Estas versiones están desprovistas de las ligaduras en las figuraciones de fusas. A priori, esto, que a los ojos u oídos de un trompetista de nuestro tiempo pudiera parecer descabellado incluso, no lo es. No digo que comparta esta opinión pero sí he de decir que el manuscrito original de [Haydn](#) no incluye estas mencionadas ligaduras en la parte solista.

Del mismo modo que ocurre en el primer movimiento, la incoherencia en las articulaciones es una evidencia. Las ligaduras en las síncopas del tema aparecen de múltiples maneras, ya sea en la voz solista, en las cuerdas o los vientos madera (obsérvense flechas).

The image displays a musical score for the second movement (Andante) of a symphony, likely by Haydn. The score is written for a full orchestra, including Flauti, Oboi, Fagotti, Tromba solo in Es, and Violini. The tempo is marked 'Andante' and the key signature is two flats. The score is divided into two systems. The first system shows the Flauti, Oboi, Fagotti, Tromba solo in Es, and Violini. The second system shows the Tr. solo (Es), Vl., Vla., and Vlc. B. Red arrows point to specific musical notations: one arrow points to a 'Solo' marking above the Flauti staff, another points to a 'cantabile' marking above the Tromba solo staff, and a third points to a musical phrase in the Tr. solo (Es) staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'fi'.

Dentro de las voces orquestales vemos continuas diferencias, especialmente entre las voces de las flautas y los violines primeros cuando tocan lo mismo a octavas:

The image displays two pages of a musical score. The first page features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet solo (Tr. solo (Es)), Violin I (Vi.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. R.). A red arrow points to a measure in the Oboe part, and a red bracket highlights a passage in the Violin I and Viola parts. The second page continues the score, with measures numbered 20 and 21. Dynamics like *p*, *f*, and *mf* are indicated throughout.

En ocasiones, la voz de los oboes se une al encaje de bolillos.

Podemos observar en el C. 15, en la segunda parte de compás (indicado con flecha en la anterior imagen) que ese motivo aparece articulado. Nunca apareció ni lo hará en todo el movimiento *legato*.

Verdaderamente curioso, por lo menos para un servidor. ¿Tanto difiere del motivo con el que comienza el tema **A**? ¿Y si observamos el motivo que aparece en el C. 23, en la segunda parte? En este caso, encontramos el mismo motivo melódico-rítmico transportado una 3ª menor ascendente pero escrito en **legato**. Podemos corroborarlo también en la imagen de arriba. Otra incongruencia nos sale al paso en el compás 36. Las semicorcheas de la primera parte de este compás en la voz del solista aparecen articuladas.

Este mismo motivo ya ha aparecido antes en diferentes voces en **legato**, por tanto “tienen que ser ligadas”. Da igual que en esta ocasión escriba tanto a la trompeta como a las flautas (doblando octava) con una articulación diferente:

This musical score snippet shows four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Violin Solo (Tr. solo (Es)). The Flute and Bassoon parts have red arrows pointing to specific notes, likely indicating articulation or phrasing. The Violin Solo part is marked with a red box around the text 'Tr. solo (Es)'.

En los compases 41 y 42 volvemos a encontrarnos con diferentes articulaciones entre violines y vientos madera:

This musical score snippet shows five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Violin Solo (Tr. solo (Es)), and Violin (Vi.). The Flute and Violin parts have red boxes highlighting specific passages, likely indicating articulation or phrasing. The Violin Solo part is marked with a red box around the text 'Tr. solo (Es)'.

La relevancia e importancia que debió adquirir para el maestro Haydn esta melodía tuvo que ser muy a tener en cuenta. No olvidemos que de la melodía principal de este segundo movimiento derivaría un año más tarde (1797) la del 2º movimiento del Cuarteto Emperador, Op. 76 nº 3, la cual, se convertiría en el equivalente al Dios salve al Rey británico. Gott erhalte Franz den Kaiser (Dios salve a Francisco el Emperador). Francisco II, emperador del Sacro Imperio Romano Germano y, más tarde, de Austria también.

c) Tercer movimiento.

Concluye el concierto con un finale - allegro en forma rondó. Este movimiento se caracteriza por su carácter virtuosístico y por estar rebosante de una gran energía.

A todo ello, debemos unir un concepto que nuevamente aparece aquí, una tónica común en todo el concierto y que, al mismo tiempo, se convierte en el mayor quebradero de cabeza de esta obra: la articulación. En este tercer movimiento alcanza altas cotas de disparate y locura. Veamos a continuación algunos ejemplos:

- Presentación del tema “A”. Los violines primeros lo hacen al comienzo del movimiento mediante continuas ligaduras. Ya sea en el primer y segundo compás, ligando las corcheas cada dos o los grupos de semicorcheas cada 4.

The image displays a musical score for a symphony, focusing on the woodwind and string sections. The score is divided into two main parts, with the first part (measures 1-12) and the second part (measures 13-20) highlighted by red and blue boxes respectively. The first part features a melodic line in the Violini and Viola, with the Violoncello Basso playing a sustained bass line. The second part features a more complex, articulated melodic line in the Violini and Viola, with the Violoncello Basso playing a sustained bass line. The Fl., Ob., and Fg. parts enter in the second section, playing a rhythmic pattern. The Cor. (Es), Tr. (Es), and Timp. parts also enter in the second section, playing a rhythmic pattern. The Vl. and Vla. parts enter in the second section, playing a rhythmic pattern. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *sf*.

Sin embargo, a partir del c. 13, cuando el tema lo retoman los vientos madera (fagotes y flautas) junto a los violines primeros, todos ellos lo hacen de manera articulada. Desaparecen las ligaduras. La primera vez la dinámica era la de *p* y la segunda la de *f*. ¿Tendrá este detalle algo que ver en el cambio de articulación?

- El juego en forma de canon entre el solista y los violines. Es un claro ejemplo de “lo diferente que puede llegar a ser un mismo motivo”.



- En el C. 200 podemos observar cómo el mismo motivo melódico-rítmico del ejemplo anterior aparece ahora, una vez más, diferente entre las voces del solista y violines primeros. En esta ocasión no se da en forma de canon sino al unísono y, aun así, no coinciden las articulaciones.



Sin lugar a dudas, vuelvo a insistir en ello porque creo que sólo desde el sentido del humor son explicables muchas de las paradojas que envuelven este concierto, [Haydn](#) nos tiene en vela hasta el último momento. Sea por unos motivos o por otros consigue llamar nuestra atención, mantener despiertos nuestros sentidos en todo momento.

En pocos minutos expone todas las **posibilidades del nuevo instrumento**, tanto técnicas (pasajes de semicorcheas en el registro agudo, trinos encadenados, grupos y adornos de difícil digitación y ejecución, la exigencia de un amplio registro del instrumento por parte del solista) como musicales (riqueza tímbrica, cromatismo, pasajes de trompeta - timbal). Pues después de todo eso vuelve a sorprendernos magistralmente en el final del tercer movimiento. Hasta la última nota de este concierto el maestro austriaco consigue mantener el nivel de originalidad e interés.

Tras una Pausa General o Gran Pausa en el C. 283, con la que crea despertar la expectación del público, los prepara para lo que va a acontecer.

El solista presentará una vez más la melodía principal de este movimiento, lo que a priori no supone nada nuevo, hasta que interrumpe la línea melódica y, partiendo de la nada (por ello, indica en el manuscrito original la dinámica de **p**) encara este final del concierto desde el registro grave, el registro *principalle* a modo de trompeta - timbal, reforzando a modo de plomada la verticalidad armónica y rítmica de este final.

Como si nada hubiese tenido lugar vuelve a los aires antiguos de la trompeta. Acaba el concierto como diciendo: Y todo lo que habéis visto es producto de vuestra imaginación, un espejismo, un sueño.

Sin duda alguna, una manera magistral de poner el broche final a un concierto sin parangón en la historia de la trompeta.

(Firma de Franz Joseph Haydn)



d) organisiert trompette

Intrigante y apasionante, cuanto menos, el nombre con que [Herr Weidinger](#) bautiza a su creación. Lo que la mayoría de los trompetistas desconocen es que el nombre con el que designó a su trompeta no fue el de trompeta de llaves (keyed trumpet, klappen trompete) sino el de organisiert trompete (trompeta organizada). Con el tiempo, la metonimia acabó imponiéndose y el nombre de trompeta de llaves, evidentemente, debido al sistema usado para producir el cromatismo, a modo de un clarinete o un fagot, acabó imponiéndose.

¿Qué se esconde tras este nombre? ¿La profundidad del término estará a la altura de su aportación al mundo de la trompeta?

La trompeta organizada simboliza el nacimiento de algo nuevo. La evolución de la trompeta pasando de los aires antiguos a un nuevo estado, un estadio más elevado, el de los instrumentos cromáticos. Ya sin límites, sin las fronteras impuestas por las condiciones físico-armónicas la trompeta conseguirá salir de ese pozo temporal en el que se encontraba aproximadamente desde la mitad del Siglo XVIII. Como siempre pasa en la historia, tras una gran época de esplendor viene una de decadencia. Tras la época de oro de la trompeta, Siglos XVII-XVIII (hasta la década de los años 20 - 30 aproximadamente), surge una época en la cual nuestro instrumento no sabe adaptarse a los nuevos tiempos, los nuevos gustos y las nuevas imposiciones quedando relegado a un papel secundario de mero acompañante rítmico-armónico en las piezas orquestales.

Pero nace un nuevo instrumento, en el cual los tonos y semitonos quedan mediante un sistema de llaves que abre y cierra una serie de agujeros organizados, distribuidos claramente, ubicados en un tubo de metal.

e) Tabla de posiciones (Londres, c. 1835):

In D	0 1 3 4 5 0 1 2 4 0 1 2 0 1 2 0 1 0 3 0 3 0 5 4 0
In Eb	0 1 3 3 5 0 1 2 4 0 1 2 0 1 5 0 1 0 3 0 3 0 5 4 0
In F	0 1 2 3 4 0 1 2 3 0 1 2 0 1 4 0 1 0 3 0 3 0 5 4 0
In G	0 1 2 3 4 0 1 4 2 0 1 2 0 1 4 0 1 0 3 0 3 0 5 4 0
In C	0 2 3 4 5 0 1 3 3 0 1 2 0 1 2 0 5 0 3 0 3 0 5 4 0

Esta tabla fue escrita cerca de 1835 para una trompeta organizada de 5 llaves, siendo el número 0 la más grande y cercana a la campana y la 5 la más pequeña y alejada de la misma. Aunque se pueden usar combinaciones diferentes para un mismo sonido dependiendo de la tonalidad del instrumento, lo recomendable es buscar la igualdad en la calidad de sonido, usar la que mayor riqueza y sonoridad aporte.

Esa organización supone para [Herr Weidinger](#), un orden. Orden en el sentido más amplio y valioso del término. Orden como solución a un estado anterior. Del mismo modo que en la creación del Universo, ese estado anterior, ese **caos** no debe ser entendido en su aceptación más extendida y simplista, como algo negativo, oscuro, informe, estéril sino como el germen que dará lugar a la vida, a un nuevo estado.

El Caos entendido como la ausencia de **orden**. En el caos ya existe todo pero no está organizado. Del mismo modo, las décadas de estudio, investigaciones, pruebas, inventos que tuvieron lugar en esos años de transición, de parón evolutivo de nuestro instrumento son fundamentales para poder llegar al nacimiento de la trompeta de llaves. Esas décadas, ese caos sine qua non [Herr Weidinger](#), no hubiera dado a luz a la trompeta de llaves, a su ORGANIZIERT TROMPETE.

f) Articulación

Este es sin duda el punto más ambiguo, complejo y cargado de una contextualización sin la cual es imposible llegar a una determinación. Esta situación se da en los tres movimientos por igual. Observaremos numerosos

casos en los cuales un mismo motivo o pasaje es articulado de diferentes maneras. En muchos casos se producen situaciones confusas, sinsentidos y verdaderos quebraderos de cabeza. Sólo un estudio profundo y concienzudo de toda la obra, de la partitura general nos podrá ayudar a encontrar un criterio unificador. Al mismo tiempo, nos encontraremos con determinados puntos en los cuales no dejará de ser una opinión que, aunque fundamentada, sea personal.

La reflexión que me queda tras esta investigación es muy paradójica.

Por un lado datos históricos como:

- Último concierto para solista compuesto por el maestro [Haydn](#).
- Edad a la que lo compone (64 años).
- El desconocimiento que tiene Haydn con este nuevo instrumento (su potencial, posibilidades en staccato y legato).

Todo ello, puede llevar a una gran libertad por parte del compositor en estos detalles de articulaciones para con el solista. Como diciendo: haz lo que debas, pero que suene lo que he dejado claro en la introducción orquestal.

4.2. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Después de haber analizado el concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, los resultados obtenidos de mi investigación, coinciden con las afirmaciones de Cesar Augusto Oña Simbaña (Ecuador), que sin un conocimiento de todo lo que involucra un análisis estético musical de una obra que va a ser puesta en escena por un músico intérprete, este no transmitirá la verdadera esencia de la obra y lo que el compositor quiso transmitir cuando la escribió.

Estos resultados demuestran que es importante el análisis siendo uno de los pilares fundamentales para lograr una interpretación de calidad es realizar un análisis estético además del formal de una obra musical.

En el marco del análisis del contexto Histórico y musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn”, se elaboró tomando en cuenta los aportes del modelo del ministerio de educación que sostienen que los distintos aprendizajes y la forma de acceder al conocimiento es vivenciar a partir de la experiencia y reflexión de la misma para lograr que el estudiante tenga una autoformación y conducción de su propio progreso.

CONCLUSIONES

- En el concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, se logró identificar que tiene forma sonata y que corresponde a la época clásica, así mismo la dificultad técnica propia del instrumento de esa época con la actual, debido a que la trompeta de esa época no tenía válvulas o pistones si no que utilizaba llaves y agujeros por lo que costaba mucho afinar.
- El análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, logró identificar la tonalidad y la modalidad empleada en la composición del Concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn – 2019.
- El análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, logró identificar los recursos rítmicos, las relaciones y procedimientos melódicos y armónicos empleados en la composición del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.
- El análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, logró determinar la textura, densidad y forma del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.
- El análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, logró establecer las técnicas y procedimientos de desenvolvimiento motivico, empleados en la composición del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Joseph Haydn.

SUGERENCIAS

- Que el ministerio de educación como órgano rector del sector social, capacite más a los docentes de música concerniente a la investigación sobre el análisis musical de las obras a interpretar, para lograr que el estudiante tenga un mejor aprendizaje y ejecución técnica al momento de expresar es estilo, forma musical y época de cada obra a ejecutar.
- Que este trabajo de investigación sobre el análisis del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn, pueda ser utilizado por los profesores de trompeta de las instituciones de música porque es de fácil aplicación y entendimiento para los estudiantes de talleres de trompeta.
- Implementar la biblioteca de música con más libros concerniente con libros de análisis musical.
- Que este trabajo de investigación sirva como referencia para otros trabajos de investigación que estén relacionados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Baxter, Harry y Baxter, Michael. (2007): Cómo leer música. Barcelona: Editorial Planeta.
- Berlioz, Héctor. (1999): Instrumentación Moderna. España: Editorial Visor.
- Berliozn. S. (2012): Educar con musica. México: Editorial Aguilar.
- Bennett, R. (2003). Diccionarios para la enseñanza. Léxico de música. Ediciones Akal S.A. Madrid.
- Della Corte A, & y Gatti, G. M. (1996). El concierto. Buenos Aires. Ricordi Americana
- Dufourcq, N. (1984). La Música. Los Hombres, Los instrumentos, las Obras. Editorial Planeta. Barcelona.
- El mundo de la música grandes Autores y Grandes Obras. (2000). El concierto. Barcelona: editorial Océano.
- Espasa, Calpe. (2003). El mundo de la música. Bogotá: Editorial Malaga.
- Jacobs, A. (1990). La Música de Orquesta. Madrid: Ediciones Rialp. S.A.
- Moorow, Walter. (1989) La trompeta es un instrumento orquestal. México. Editorial: Trillas.
- Vas, J. (1992). Tratado de la Forma Musical. Barcelona: Editorial Planeta.
- Sachs, Curs. (2002). Trompetas cromáticas en el renacimiento. Madrid: Editorial Visor.

Linkografía:

- Solomon, Larry (2002). Analytical Tools. Tomado de:
<http://solomonsmusic.net/theory.htm#>
- Solomon, Larry J. (2002). Variation Techniques for Composer and Improvisers. Tomado de: <http://solomonsmusic.net/vartech.htm>

ANEXOS

- **Partitura del concierto para trompeta y Orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn.**

Concerto

Josef Haydn
1732-1809

Allegro

I.

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Es
2 Trombe in Es
Timpani in Es. B.
Tromba solo in Es
Violini
Viola
Basso
Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (Es)
Tr. (Es)
Timp.
Tr. solo (Es)
VI.
Vla.
B.

10

p *a2* *f* *tr* *f* *p* *f*

Fl. *30*

Ob. *1.* *2.*

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es) *Solo*

VI.

Vla.

B.

Fl. *40*

Ob. *p*

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

Fl. *a2*

Ob. *f* *a2*

Fg. *f* *a2*

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es) *tr*

VI. *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f*

Fl. ⁵⁰

Ob. ^{a2}

Fg. ^{a2}

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

Fl. ⁷⁰

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

Fl. *100*
p
a2

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

B.

Fl. *a2*

Ob.

Fg.

Cor.
(Es) *p*

Tr.
(Es) *p*

Timp. *p*

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

B.

Fl. *110*

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

B.

Fl. *120*

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp. *pp*

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

B.

130

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

p

tr

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

f

p

f

p

140

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

p

p

p

f

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

B.

f

p

p

f

Fl. *tr*

Ob.

Fg. *a2*

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI. *p*

Vla.

B. *f* *p*

150

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI. *p*

Vla. *p*

B. *p*

a

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI. *p*

Vla. *p*

B. *p*

Fl. *a2*

Ob. *f* *a2*

Fg. *f* *a2*

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI. *f*

Vla. *f*

B. *f*

160

Bassi

Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (Es)
Tr. (Es)
Timp.
Tr. solo (Es)
VI.
Vla.
B.

170

Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (Es)
Tr. (Es)
Timp.
Tr. solo (Es)
VI.
Vla.
B.

II.

Andante

Flauti
Oboi
Fagotti
Tromba solo in Es
Violini
Viola
Violoncello Basso

Solo
cantabile
p
fz
fz
fz
p
p stacc.
legg.
p stacc.
legg.
fz
p
p stacc.
legg.

10

Fl.
Ob.
Fg.
Tr. solo (Es)
VI.
Vla.
Vlc. B.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. solo (Es)

Vi.

Vla.

Vlc. B.

p

(tenuto)

fz

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. solo (Es)

Vi.

Vla.

Vlc. B.

p

mf

mf

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. solo (Es)

Vi.

Vla.

Vlc. B.

fz

p

fz

p

fz

p

fz

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. solo (Es)

Vi.

Vla.

Vlc. B.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. B.

40

fz

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. B.

50

Allegro

III.

Flauti

Oboi

Fagotti

2 Corni in Es

2 Trombe in Es

Timpani in Es. B.

Violini

Viola

Violoncello Basso

10

p

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

VI.

Vla.

Vlc. B.

a2

f

20

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

Vlc.
B.

30

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

Vlc.
B.

40

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

Vlc.
B.

50

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

Vlc.
B.

60

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. R.

pizz

f

arco

70

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. B.

p

80

p

p

pizz

arco

Fl. *90*

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. B.

Fl. *100*

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. B.

Fl. *110*

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. B.

Fl. *120*

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

Tr. solo (Es)

VI.

Vla.

Vlc. B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

Vi.

Vla.

Vlc.
B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

Vi.

Vla.

Vlc.
B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Tr. solo
(Es)

Vi.

Vla.

Vlc.
B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Tr. solo
(Es)

Vi.

Vla.

Vlc.
B.

Fl.  170

Ob. 

Fg. 

Cor. (Es) 

Tr. (Es) 

Tr. solo (Es) 

VI.  *f* *p*

Vla.  *p*

Vlc. B.  *p*

Fl.  180 *p*

Ob.  *p*

Fg.  *p*

Cor. (Es)  *p*

Tr. (Es) 

Timp. 

Tr. solo (Es) 

VI. 

Vla.  *pizz.*

Vlc. B. 

Fl.  190 *a2*

Ob.  *f* *a2*

Fg.  *f* *a2*

Cor. (Es)  *f*

Tr. (Es)  *f*

Timp. 

Tr. solo (Es)  *f*

VI. 

Vla.  *arco*

Vlc. B. 

Fl.  200 *p*

Ob.  *p*

Fg.  *p*

Cor. (Es)  *p*

Tr. (Es)  *p*

Timp.  *p*

Tr. solo (Es)  *p*

VI.  *p*

Vla.  *p*

Vlc. B. 

290

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Tr.
(Es)

Timp.

Tr. solo
(Es)

VI.

Vla.

Vic.
B.

p

f

ff

cresc.